

E. IAROVICI

FOTOGRAFIA

și lumea de

AZI

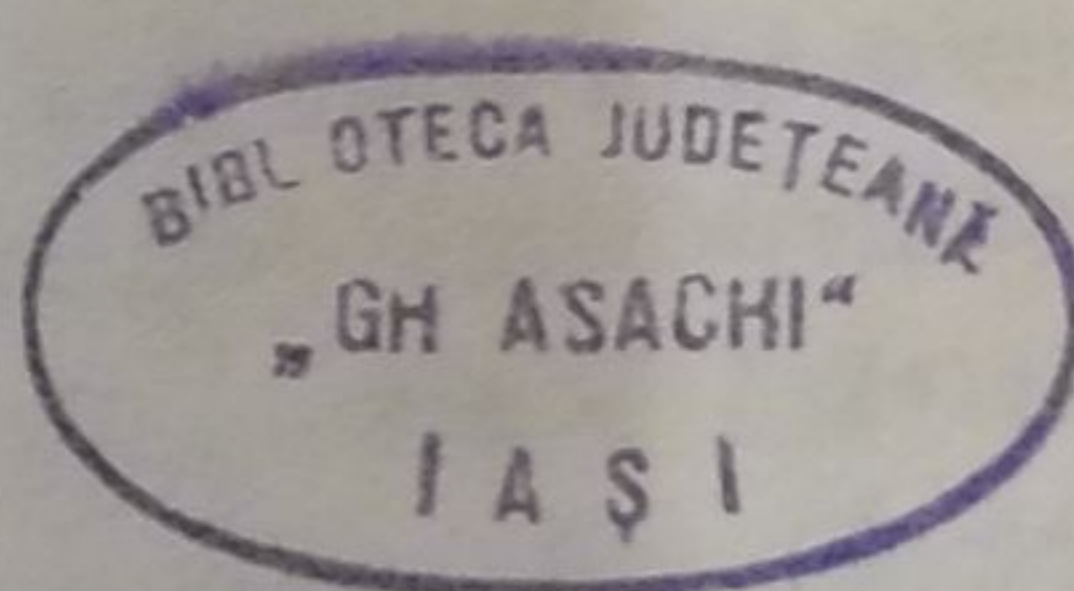


77
I-29

EUGEN IAROVICI

FOTOGRAFIA ȘI LUMEA DE AZI

CUVINT INAINTE DE GHEORGHE ACHIȚEI



551.048



EDITURA TEHNICĂ BUCUREȘTI, 1989

Cuvînt înainte

Fotografia constituie astăzi o realitate culturală, estetică și economică, cu implicații dintre cele mai diverse în viața oamenilor. Aspectele semnificative sub care poate fi întâlnită, cel mai adesea, sînt, totuși, dificil de reținut, datorită fenomenelor de interferență ce intervin în multe cazuri.

Există fotografia care se impune prin valoarea sa documentară și există fotografia care se impune prin valoarea sa metaforică, după cum există fotografia profesioniștilor și cea a amatorilor. În cele mai multe cazuri, forma înregistrată inițial pe peliculă se legitimează ca prezență evocatoare; milioane de oameni retrăiesc astfel în fața imaginii fixate pe hîrtie, în tehnicile descoperite de Niepce și Daguerre, momente care aparțin unui trecut ce se îndepărtează tot mai mult prin scurgerea inexorabilă a timpului.

Nu sînt puține nici cazurile cînd fotografia se legitimează ca prezență probatoare. Dezvoltarea unor științe, cum sînt arheologia, astronomia, medicina, cu numeroasele sale ramuri și subramuri, biologia, fizica, ar fi fost de neconceput, în structura lor actuală, fără aportul fotografiei.

Întîlnim, deopotrivă, însă, și fotografia care se justifică drept prezență incitatoare în fotografia publicitară, sau fotografia de artă, legitimabilă cu argumente străine de orice finalitate.

În scurta sa istorie, fotografia s-a afirmat cu o forță extraordinară dovedindu-și, atunci cînd o abordăm în calitate de componentă a vizualului, o profundă vocație populară. Problematika pe care ea o aduce în discuție este, pe cît de vastă, pe atît de complexă.

Eugen Iarovici, artist fotograf cu o bogată experiență, pasionat și de înțelegerea teoretică a diferitelor resorturi ale fotografiei, autorul mai multor cărți care s-au bucurat de succes, prezintă această problemă în paginile prezentului volum, atît din perspectiva materialelor și aparatului folosite, cît și din perspectiva modalităților de exprimare artistică. Impresionează documentarea la zi, din cele mai bune surse, de care autorul s-a folosit. Cititorul român are astfel posibilitatea să se familiarizeze cu o problemă cuprinzătoare, prezentată într-un stil clar și alert, și să se cunoască cu o informație mai greu accesibilă pentru nespecialist. Impresionează, în egală măsură, caracterul dezbaterii inițiale în legătură cu problematica fotografiei, concepută din unghiuri diferite: psihologic, sociologic, tehnic și estetic. Ne aflăm în fața unei investigații moderne, presupunînd tipul de comentariu situat la granița dintre mai multe discipline familiare autorului. După cunoștința mea, aceasta este cea mai amplă, cea mai documentată și cea mai interesantă dintre lucrările ce s-au scris la noi despre fotografie. Este o carte de teorie a fotografiei? Este mărturisirea unei experiențe profesionale de mai multe decenii? Este o estetică a fotografiei? Un răspuns precis va fi întotdeauna greu de dat, cum se întîmplă,

de obicei, în cazul cercetărilor efectuate la confluența dintre componente ale vizualului.

- Din deceniile trei-patru ale secolului XIX, fotografia a parcurs un drum care, în raport cu grupul artelor spațiale consacrate, ar putea fi schițat după cum urmează: Mai întâi a existat, cel puțin printre artiștii plastici și esteticieni, o anumită teamă de fotografie, în sensul că apariția ei poate însemna sfârșitul unor arte, cum ar fi desenul și pictura. După unele opinii, diversele mișcări și mutații survenite în pictură la sfârșitul secolului trecut s-ar datora și temerii de concurența fotografiei. Inițial nu se știa bine ce putea să însemne această concurență în raport cu artele tradiționale, dar se considera că, din moment ce se descoperise — cum se spunea atunci — un „mijloc mecanic“ de obținere a imaginii, pictura nu va mai putea fi așa cum a fost. Astfel se întrevede apariția picturii abstracte, ce presupune exploatarea unor efecte pe care, la vremea aceea, fotografia încă nu reușise să le obțină.

Mai târziu, într-o altă etapă, fotografia e „descoperită“ ca auxiliar al artistului, aparatul de luat vederi înlocuind, câteodată, carnetul de schițe.

Din jurul anilor '20 ai secolului nostru se poate reține ambiția mărturisită de către teoreticienii vizualului, de a impune fotografia ca o artă nouă. Referirile se fac, de obicei, la experiențele, dar și la programul preconizat de Man Ray sau Christian Schad. Ambii sînt artiști plastici-pictori — și totuși recunosc noua artă și ajută la consacrarea ei. Perioada de după 1920 consacră atît prin căutările proprii de noi posibilități de expresie, cît și prin manifestările naționale și internaționale ce au loc — expoziții individuale sau de grup, saloane, premii — fotografia ca artă. În contextul preocupărilor de estetică, se încearcă determinarea a ceea ce are specific fotografia prin comparație cu celelalte arte vizuale. Semnificativ în acest sens, apare scrierea lui Etienne Souriau *La correspondance des arts* (1947). Autorul francez insistă asupra specificității artelor în funcție de elementele comune diferitelor familii mari de forme. Unele sînt forme perceptibile numai prin vîz. Sînt forme perceptibile numai cu ajutorul auzului. Sînt forme perceptibile atît cu ajutorul vîzului cît și al auzului. În lumea celor dintîi vom recunoaște arte care cultivă doar forma ca volum, după cum vom recunoaște arte care cultivă exclusiv forma bidimensională — imaginea. Printre acestea din urmă, unele arte se impun prin exploatarea cu precădere a efectelor de culoare, altele prin exploatarea efectelor de punct și linie. Souriau consideră că fotografia are la bază principiul înregistrării comprimate pe placă sau peliculă sensibilă la lumină a unor forme existente obiectiv, care, după un anumit tratament chimic, pot fi transpuse pe un suport solid. În măsura în care poate fi recunoscută drept artă, fotografia presupune forme bidimensionale statice, ca și pictura sau desenul.

Lucrările apărute după cea a lui Souriau, au contribuit și mai mult la precizarea statutului fotografiei ca artă. Nume, ca acela a lui Jean Mitry, care s-a consacrat, timp de peste cincizeci ani, tentativei de a pune bazele

unei estetici a fotografiei, ar merita reținute cu mai multă grijă în acest context. Devine astfel explicabil faptul că René Huyghe și Jean Rudel găseseră de cuviință să rezerve fotografiei, înțeleasă ca artă, un important capitol în impresionanta lor lucrare *L'Art et le Monde Moderne* (1970).

Și totuși, o întrebare persistă: cum poate fi înțeleasă fotografia ca artă? Aspectele sub care o întâlnim astăzi sînt atît de diverse, încît te afli la tot pasul în dificultate. Cînd sîntem în măsură să recunoaștem fotografii drept artiști? Există fotografi amatori, există fotografi care pot fi asimilați fără nici o dificultate simplilor meșteșugari — din asta trăiesc, fac fotografie — și există fotografi artiști. S-ar părea că sîntem dispuși a întrebuiința cuvîntul „artă” cu prea multă ușurință uneori. Se pot cultiva, astfel, anumite iluzii, dar se poate întreține și o enormă cantitate de eroare. Pentru ca răspunsul la întrebarea apărută anterior să fie corect, ar trebui pornit ceva mai de departe. Cuvîntul „artă” posedă azi mai multe accepțiuni. Ele își au originea în trecutul culturilor europene, cînd pentru desemnarea aceleiași realități a artei existau, în anumite limbi, mai multe cuvinte. Vechii greci aveau, bunăoară, pentru a desemna un anumit aspect al artei, cuvîntul *techné*, care însemna meșteșug. Pentru a putea fi recunoscută ca operă de artă, forma modelată în material, trebuia să fie, înainte de toate, un lucru bine, ireproșabil, executat. Dar, tot vechii greci, pentru desemnarea diferitelor aspecte ale artei, mai aveau și: *Mimesis*, traducibil prin imitație. Cuvîntul desemna opera de artă ca prezență ce întotdeauna imită ceva, dacă nu neapărat ceva concret, atunci modul de a fi al lucrurilor din preajma omului. *Poiesis*, traducibil prin creație, desemna, pe de altă parte, statutul de prezență care nu își are niciodată un echivalent exact în ceea ce există deja ca formă aptă a se impune drept operă de artă. Prin latinescul *ars* au fost preluate, comprimat, într-un singur cuvînt, toate aceste sensuri pe care le avea arta în contextul vechii culturi grecești. De aici, o anume stare de ambiguitate ce poate fi întâlnită și în cazul fotografiei, atunci cînd căutăm să o înțelegem ca artă. Fotografia artistică nu se identifică doar cu imaginea ireproșabil înregistrată pe peliculă și fixată pe hîrtie. Ea constituie ceva mai mult decît atît, dar și ceva cu totul diferit. Ea se va deosebi, deci, de simpla imagine-martor, sau de imaginea-document, care poate avea și o anumită notă de poezie, însă nu sesizează ineditul în raport cu ceea ce s-a mai realizat.

Scrutînd atent orizonturile actuale ale fotografiei, vom opera deosebiră, ca și în cazul celorlalte arte vizuale, dintre amatori, simplii meșteșugari și cei care pot fi considerați drept artiști. Granițele dintre cele trei categorii de slujitori ai fotografiei sînt însă foarte instabile, totul depinzînd pe ce poziție și de pe platforma cărui sistem de exigențe te situezi.

Unul dintre meritele cărții lui E. Iarovici constă în aceea că încearcă să traseze mai net aceste granițe, invocînd numeroase cazuri care dau de gîndit. Pentru necunoscător, fotografia artistică se confundă cu imaginea fixată pe hîrtie a unei forme reale, ce a plăcut celui care a fotografiat-o și

de obicei, în cazul cercetărilor efectuate la confluența dintre componente ale vizualului.

- Din deceniile trei-patru ale secolului XIX, fotografia a parcurs un drum care, în raport cu grupul artelor spațiale consacrate, ar putea fi schițat după cum urmează: Mai întâi a existat, cel puțin printre artiștii plastici și esteticieni, o anumită teamă de fotografie, în sensul că apariția ei poate însemna sfârșitul unor arte, cum ar fi desenul și pictura. După unele opinii, diversele mișcări și mutații survenite în pictură la sfârșitul secolului trecut s-ar datora și temerii de concurența fotografiei. Inițial nu se știa bine ce putea să însemne această concurență în raport cu artele tradiționale, dar se considera că, din moment ce se descoperise — cum se spunea atunci — un „mijloc mecanic“ de obținere a imaginii, pictura nu va mai putea fi așa cum a fost. Astfel se întrevede apariția picturii abstracte, ce presupune exploatarea unor efecte pe care, la vremea aceea, fotografia încă nu reușise să le obțină.

Mai târziu, într-o altă etapă, fotografia e „descoperită“ ca auxiliar al artistului, aparatul de luat vederi înlocuind, câteodată, carnetul de schițe.

Din jurul anilor '20 ai secolului nostru se poate reține ambiția mărturisită de către teoreticienii vizualului, de a impune fotografia ca o artă nouă. Referirile se fac, de obicei, la experiențele, dar și la programul preconizat de Man Ray sau Christian Schad. Ambii sînt artiști plastici-pictori — și totuși recunosc noua artă și ajută la consacrarea ei. Perioada de după 1920 consacră atît prin căutările proprii de noi posibilități de expresie, cît și prin manifestările naționale și internaționale ce au loc — expoziții individuale sau de grup, saloane, premii — fotografia ca artă. În contextul preocupărilor de estetică, se încearcă determinarea a ceea ce are specific fotografia prin comparație cu celelalte arte vizuale. Semnificativă în acest sens, apare scrierea lui Etienne Souriau *La correspondance des arts* (1947). Autorul francez insistă asupra specificității artelor în funcție de elementele comune diferitelor familii mari de forme. Unele sînt forme perceptibile numai prin vîz. Sînt forme perceptibile numai cu ajutorul auzului. Sînt forme perceptibile atît cu ajutorul vîzului cît și al auzului. În lumea celor dintîi vom recunoaște arte care cultivă doar forma ca volum, după cum vom recunoaște arte care cultivă exclusiv forma bidimensională — imaginea. Printre acestea din urmă, unele arte se impun prin exploatarea cu precădere a efectelor de culoare, altele prin exploatarea efectelor de punct și linie. Souriau consideră că fotografia are la bază principiul înregistrării comprimate pe placă sau peliculă sensibilă la lumină a unor forme existente obiectiv, care, după un anumit tratament chimic, pot fi transpuse pe un suport solid. În măsura în care poate fi recunoscută drept artă, fotografia presupune forme bidimensionale statice, ca și pictura sau desenul.

Lucrările apărute după cea a lui Souriau, au contribuit și mai mult la precizarea statutului fotografiei ca artă. Nume, ca acela a lui Jean Mitry, care s-a consacrat, timp de peste cincizeci ani, tentativei de a pune bazele

unei estetici a fotografiei, ar merita reținute cu mai multă grijă în acest context. Devine astfel explicabil faptul că René Huyghe și Jean Rudel găspitol în impresionanta lor lucrare *L'Art et le Monde Moderne* (1970).

Și totuși, o întrebare persistă: cum poate fi înțeleasă fotografia ca artă? Aspectele sub care o întâlnim astăzi sînt atît de diverse, încît te aști drept artist? Există fotografi amatori, există fotografi care pot fi asimilați fără nici o dificultate simplilor meșteșugari — din asta trăiesc, fac fotografie — și există fotografi artiști. S-ar părea că sîntem dispuși a înțelegi astfel, anumite iluzii, dar se poate întreține și o enormă cantitate de eroare. Pentru ca răspunsul la întrebarea apărută anterior să fie corect, ar trebui pornit ceva mai de departe. Cuvîntul „artă” posedă azi mai multe accepțiuni. Ele își au originea în trecutul culturilor europene, cînd pentru desemnarea aceleiași realități a artei existau, în anumite limbi, mai multe cuvinte. Vechii greci aveau, bunăoară, pentru a desemna un anumit aspect al artei, cuvîntul *techné*, care însemna meșteșug. Pentru a putea fi recunoscută ca operă de artă, forma modelată în material, trebuia să fie, înainte de toate, un lucru bine, ireproșabil, executat. Dar, tot vechii greci, pentru desemnarea diferitelor aspecte ale artei, mai aveau și: *Mimesis*, traducibil prin imitație. Cuvîntul desemna opera de artă ca prezență ce întotdeauna imită ceva, dacă nu neapărat ceva concret, atunci modul de a fi al lucrurilor din preajma omului. *Poiesis*, traducibil prin creație, desemna, pe de altă parte, statutul de prezență care nu își are niciodată un echivalent exact în ceea ce există deja ca formă aptă a se impune drept operă de artă. Prin latinescul *ars* au fost preluate, comprimat, într-un singur cuvînt, toate aceste sensuri pe care le avea arta în contextul vechii culturi grecești. De aici, o anumite stare de ambiguitate ce poate fi întâlnită și în cazul fotografiei, atunci cînd căutăm să o înțelegem ca artă. Fotografia artistică nu se identifică doar cu imaginea ireproșabil înregistrată pe peliculă și fixată pe hîrtie. Ea constituie ceva mai mult decît atît, dar și ceva cu totul diferit. Ea se va deosebi, deci, de simpla imagine-martor, sau de imaginea-document, care poate avea și o anumită notă de poezie, însă nu sesizează ineditul în raport cu ceea ce s-a mai realizat.

Scrutînd atent orizonturile actuale ale fotografiei, vom opera deosebierea, ca și în cazul celorlalte arte vizuale, dintre amatori, simplii meșteșugari și cei care pot fi considerați drept artiști. Granițele dintre cele trei categorii de slujitori ai fotografiei sînt însă foarte instabile, totul depinzînd pe ce poziție și de pe platforma cărui sistem de exigențe te situezi.

Unul dintre meritele cărții lui E. Iarovici constă în aceea că încearcă să traseze mai net aceste granițe, invocînd numeroase cazuri care dau de gîndit. Pentru neeunoscător, fotografia artistică se confundă cu imaginea fixată pe hîrtie a unei forme reale, ce a plăcut celui care a fotografiat-o și

care poate să-mi placă și mie. Pentru cel căruia îi lipsește educația estetică prin intermediul formelor vizuale complexe, fotografia artistică se confundă cu reproducerea „documentului”, pitoresc sau idilic, despre care se crede că are poezie, executată ireproșabil. Pentru artistul fotograf însă, intervin alte criterii care țin de ceea ce noi numim expresivitate. Ce exprimă imaginea privită, dincolo de datele strict documentare? La ce aspect al condiției umane face aluzie? Prin ce ne implică afectiv? Chiar o fotografie-document poate fi capabilă, în condiții determinate, să facă trimiteri și la o anumită stare a umanului. Din ce moment îi vom recunoaște valoarea de operă, doar pentru aceste trimiteri? Lucrurile se dovedesc extrem de complicate. Tot ce putem spune, cu un mai mare grad de siguranță, este că și fotografia, când o abordăm ca artă, necesită din partea celui care descoperă și realizează tehnic imaginea, talent, cultură, experiență, o desăvârșită stăpânire a tehnicii. Unui om lipsit de talent și de sensibilitate, poți să-i explici oricât ce este expresivitatea, el nu va reuși decât în mod palid să o intuiască. Înțeleasă ca artă, fotografia presupune, în egală măsură, tipul de creator dotat nu numai cu talent, ci și cu o anumită cultură vizuală și livrescă. Mai intervine, apoi, la artistul fotograf autentic și problema acelei conștiințe de pe pozițiile căreia forma vizată prin intermediul aparatului trebuie să exprime ceva mai mult decât propria sa realitate, să se impună ca metaforă a umanului. Această conștiință nu se obține decât de pe platforma unei înțelegeri superioare a sensurilor devenite semnii, a rosturilor omului printre lucruri și printre semenii săi.

Pe de altă parte, apare încă o problemă, destul de gingașă — aceea a limbajului specific fotografiei. Formele pe care le întâlnim zilnic sînt percepute cu ajutorul văzului. Ele sînt percepute curent sub aspectul lor cel mai comod, pe linia sensurilor ce le-au fost conferite dintotdeauna. Privite astfel, ele nu vor putea spune cine știe ce, dovedindu-se nesemnificative. Trebuie, de aceea, să știi să le descoperi sensuri noi și să le pui în valoare semnificația cu ajutorul tehnicilor specifice, pătrunzînd dincolo de datele superficiale ale formei observate. Un asemenea lucru nu se poate obține însă decât de către cineva dotat cu talent și intuiția sensului formelor, care „știe să vadă”. Trebuie să sesizezi generalul într-o formă particulară. Astfel vom deosebi fotografia documentară de fotografia artistică.

Problematica estetică, dar și sociologică a fotografiei a tentat în ultimele decenii numeroși autori. Un alt incontestabil merit al cărții lui Eugen Iarovici se impune recunoscut în efortul de a înțelege și prezenta această problemă prin raportare la problematica artelor înrudite, pictura și grafica îndeosebi. În secolul 20, cel puțin, asistăm la un amplu proces de intercondiționare a artelor, care își oferă unele altora sugestii, împrumutîndu-și tehnici, ca și anumite concepte de lucru. Nu am întîlnit la nici un alt autor un atît de evident efort de înțelegere a statutului estetic al fotografiei prin raportare la situația celorlalte arte.

Un adevăr ce ar merita reținut cu atenție privește faptul că, raportată la celelalte arte, fotografia este slujită astăzi de un număr uriaș de ama-

tori, proporțional mult mai mare decât în oricare altă artă. Unii ajung, într-adevăr, la performanțe. Alții nu reușesc să depășească sferele anecdotului, idilicului, pitorescului. Ca fenomen de masă însă, merită toată atenția, permițând cercetătorului concluzii dintre cele mai interesante cu privire la starea actuală a gusturilor, a predilecțiilor pentru anumite subiecte și a modalităților de rezolvare plastică a diferitelor genuri de fotografii.

Fotografia ne apare astfel ca inedit fenomen de masă, și nu numai ca artă sau meșteșug. Ea contribuie în mod substanțial la lărgirea orizontului cunoașterii științifice și la apropierea dintre oameni. Fotografia, martor de încredere despre vremurile care trec, indispensabil instrument de cercetare științifică, dar și joacă pasionantă pentru înzestrați și neînzestrați, săraci și bogați. Omniprezentă acolo unde sînt oameni, ea dă naștere unei problematici caleidoscopice, cu reverberații pînă în domeniile cele mai neașteptate, de la ponderea în viața economică mondială, pînă la catharsis.

Marele număr de imagini, milioane și milioane în fiecare an, luate de amatori și profesioniști, vorbește de la sine despre locul important pe care îl ocupă astăzi fotografia în viața noastră. Potrivit datelor statistice publicate, numai Europa a digerat în 1980 cinci sute de milioane pelicule foto și treizeci și cinci milioane aparate tip „pocket” — și cifrele sînt în continuă creștere. O asemenea expansiune a fotografiei nu poate fi trecută cu vederea. Pe baza celor arătate, ne va fi astfel mai ușor să înțelegem importanța cărții Fotografia și lumea de azi.

GHEORGHE ACHIȚEI

Cuprins

I. De la senzor la arbitru de frumuseți	9
II. Lumea văzută — lumea redată	31
III. Tehnica ? !	54
IV. Culoarea	74
V. Culoarea în fotografie	94
VI. Interpretare și manipulare	106
VII. Fotografia și lumea de ieri	123
VIII. Căutarea unui specific	144
IX. Presă — publicitate	160
X. O imagine ... „n“ imagini ... +	180
XI. Bîlciul deșertăciunilor ... sau ?	199
XII. Dimensiuni noi	210
Bibliografie selectivă	229

De la senzor la arbitru de frumuseți

„Ochii și urechile sînt martori mincinoși cînd oamenii au suflete de barbari“.

HERACLIT (576—480 î.e.n.)

Am socotit util să încep această carte despre fotografie ca artă vizuală cu unele considerații despre aparatul nostru de văz. Nu sînt nici specialist în acest domeniu, nici cercetător, nici descoperitor de noi aspecte. De aceea, după o documentare și cumpănire îndelungată, mă voi limita la a reda doar unele observații și concluzii ale unor oameni de știință care au aprofundat probleme din sfera vederii. Am considerat necesară trecerea în revistă a mecanismelor atît de subtile ale vederii, deoarece cunoașterea acestor mecanisme poate contribui la o mai intimă înțelegere a particularităților care guvernează producerea și receptarea lucrărilor plastice, printre care fotografia este parte integrantă.

În general, se știu destul de multe despre ochi, despre anatomia și fiziologia lui, despre strînsele și multiplele lui legături cu creierul. Dar mai dăinuie încă multe păreri greșite, simplificatoare — ca, de exemplu, comparația dintre ochi și aparatul fotografic — care nu-l ajută nici pe creatorul de artă vizuală, nici pe privitorul de imagini, să valorifice din plin senzațiile receptate. Înțelegerea particularităților vederii devine cu atît mai însemnată, cu cît, după afirmațiile profesorului englez P. C. Dodwell „... s-a estimat că mai bine de 90% din informațiile pe care le avem despre lumea exterioară au fost receptate prin simțul văzului.“ Dar, este bine de știut încă de pe acum, că ochiul, ca instrument de recepție, poate primi milioane de bits într-o zi, însă el nu valorifică decît 50 bits pe secundă, deoarece informațiile sînt de îndată triate la nivelul ochiului și apoi prelucrate de creier, care le separă în relevante și irelevante. Desigur ne interesează modul în care sîntem informați despre ceea ce se află în jurul nostru, dar mai mult dorim să știm în ce fel sînt prelucrate informațiile primite, legăturile care iau naștere în creier, concluziile la care se poate ajunge, cum apar ideile noi, originale. Este deci vorba de două etape deosebite: receptarea și percepția, urmate de etapa de integrare și de valorificare prin intelect a informațiilor primite. Pentru artist și admiratorul de artă, această a doua etapă este tot atît de însemnată ca și recepția. Idei mai bune, mai originale, mai valoroase în munca de creație, își pot avea obîrșia în etapa a doua, cînd, în liniște, se regîndesc, se prelucreză și se combină informațiile înregistrate.

VIAȚA ESTE CONDIȚIONATĂ DE LUMINA

Pentru a se putea înțelege mai clar complexitatea atât de minunată a proceselor văzului la om, este necesar să ne întoarcem cu miliarde de ani în urmă, la apariția primelor forme de viață. Se poate afirma că viața însăși este condiționată de lumină. Spre deosebire de speciile regnului vegetal, la animale, posibilitatea de mișcare este legată de necesitatea de a se orienta, de a „vedea“. Perfecțiunea imaginii pe care o recepționează diferitele specii este condiționată de poziția pe care o ocupă ființa pe scara evoluției, de mediul în care trăiește precum și de o gamă întreagă de factori și solicitări impuse de lumea care o înconjoară. Sînt ființe inferioare care nu pot decela decît prezența sau absența luminii ; atît le este suficient ca să supraviețuiască. Pe de altă parte, sînt ființe destul de evolute, ca, de exemplu, broaștele, care nu văd decît mișcare orizontală și verticală ; altele, ca, de exemplu, bovinele și prietenii noștri cîinii, nu văd colorat, ci doar nuanțe de alb și negru. Este greșită credința că taurul se înfurie cînd vede roșu — el, săracul, nu poate distinge roșul de un verde, albastru sau cafeniu de aceeași intensitate.

În cartea sa atât de interesantă și bine documentată „*Formes et Forces*“, René Huyghe trasează deosebirea dintre materia moartă și cea vie. Deosebirea fundamentală dintre materia inertă și cea vie René Huyghe o găsește în faptul că prima se dezvoltă numai în spațiu, repetînd la infinit, în mod automat, aceleași procese de creștere, pe cînd la materia vie se produce acea revoluție care este „capabilă de a prelua sarcina unei organizări spațiale și materiale, un corp, conferindu-i, în plus, acea organizare în timp de care materia era incapabilă.“ O dată cu apariția vieții, devine posibilă continuitatea și progresul evolutiv, de la forme și funcții inferioare la cele mai înalte.

Pot exista unele îndoieli asupra exactității științifice a afirmațiilor unui om de artă despre fenomene atât de esențiale, însă stilul elegant și legăturile neașteptate cu lumea artelor cuceresc și conving pe oricare cititor.

Timp de miliarde de ani, speciile au evoluat, „învățînd“ să se adapteze la mediul în care trăiau, să-și găsească hrana necesară, să favorizeze schimbul de elemente chimice, să asigure supraviețuirea lor și a „progeniturii“, să se apere de dușmani. Un rol dintre cele mai însemnate în această aprigă luptă de supraviețuire l-a avut apariția sistemului de recepție a unei game de semnale, de informații despre ceea ce se petrece în jurul lor. Au apărut astfel organe de simț din ce în ce mai multe și mai precise, care să informeze, să alerteze, să analizeze cît mai diferite aspecte din lumea înconjurătoare, ba chiar, ceea ce se întîmplă în interiorul propriului corp. Oricine știe că există cinci simțuri zise exteroceptive : văzul, auzul, mirosul, gustul și pipăitul. Mai există și un al șaselea simț, deși foarte important, despre care vom vorbi mai puțin : simțul de echilibru. În afară de acestea, mai există interoceptorii, adică receptori plasați în interiorul corpului care informează creierul, fără știința noastră, despre nivelul tensiunii sangvine, cantitatea de bioxid de carbon din sînge, cantitatea și calitatea hranei și alte informații necesare unei bune funcționări a oricărui organism.

Ceea ce este foarte interesant și n-a fost descoperit decît după apariția microscopului, este faptul că toate aceste aparate de recepție sînt înzestrate cu același element de bază, anume cu celule receptoare dotate cu o expansiune în continuă mișcare, un cil vibratil. Deși natura, dacă se poate spune așa, a dat dovadă de o bogată imaginație în găsirea de soluții tot mai inge-

noase pentru rezolvarea unor necesități și funcții ale organismelor, în ceea ce privește receptorul format dintr-o celulă cu cil vibratil, nu a produs încă vreun tip superior, foarte specializate în recepția energiei luminoase: celule reținene cu „conuri” sau „bastonașe” care morfologic, datorită funcției lor, de viață, cu miliarde de ani în urmă, până azi, la toate speciile de ființe vii de pe toate treptele de evoluție, pentru orice funcție de strângere de informații, receptorii cu cili vibratili sînt aproape aceiași în ceea ce privește principiul construcției de bază. Ce se modifică este bogăția posibilităților de prelucrare a informațiilor primite, prin mărirea și specializarea sistemului nervos. Cu referire la ochi, se poate spune că vulturul sau cormoranul au un aparat de recepție vizuală mai precis decît omul, însă creierul lor mic nu permite o prelucrare atît de bogată cum poate să realizeze creierul omesc, care este și de dimensiuni mai mari. Sistemul de receptare a informațiilor, oricît de perfect, nu are valoare decît dacă este conectat la un complex de prelucrare a informațiilor primite, la un creier dezvoltat, cu capacitatea de a valorifica plenar și de a interpreta corect noianul de informații, extrăgînd esențialul.

O EVOLUȚIE UIMITOARE

Urmărind evoluția ochiului de la formele cele mai primitive — sensor de lumină — pînă azi, oricine este impresionat de ingeniozitatea soluțiilor găsite pentru fiecare etapă de dezvoltare. Se poate imagina un imens „laborator filogenetic” de cercetare în care, pe parcursul a milioane de ani, se analizează sumedenii de soluții, se experimentează modele, se fac încercări dintre cele mai curioase și, după metoda „trial and error”, unele cu o mare risipă de materiale și cu sacrificii, se trag concluzii și se construiesc sistemele viabile.

Lumină, care este o formă de energie, produce modificări chiar și la unele categorii de materie moartă; exemplul cunoscut de oricine este decolorarea; cu atît mai mult materia vie primară se presupune că avea sensibilitate la lumină. În orice caz, chiar și organisme unicelulare care trăiesc astăzi și care pot fi cercetate posedă un sensor rudimentar de lumină. La piridinee, acest receptor este reprezentat printr-o aglomerare în formă de cupă a unui pigment lipoid, fotosensibil de culoare roșie. Un grăunte transparent de amidon, la baza pigmentului, îndeplinește o funcție caracateristică „ochilor” mai evoluți, anume refracția și focalizarea luminii. Acest sistem de captare a luminii este instalat la baza cilului vibratil men-

ționat mai înainte. Pe măsura ce vieuitoarele evoluează, devenind pluricelulare, incetul cu incetul, anumite grupuri de celule se specializează pentru anumite funcții, formînd rudimentele membrilor și organelor de mai tîrziu ale animalelor, cum le cunoaștem azi. Această evoluție, desigur influențată de condiții foarte deosebite ale mediului înconjurător, nu urmează nici același ritm de dezvoltare, nici același tipar de soluții. Astfel se explică marea varietate de ființe pe trepte atît de diferite de dezvoltare, pe care le-am menționat, mai trăiesc astăzi multe ființe care par să se fi oprit din evoluție la un stadiu încă foarte primitiv. Un exemplu dintre multe este rîma obișnuită de azi care păstrează caracteristici din faza de început, cînd apăruseră celule

fotosensibile răspindite pe tot corpul. Rîma nu vede, însă ea sesizează orice schimbare, oricît de neînsemnată, a gradului de iluminare. Trepăt, aceste celule fotosensibile încep să se grupeze, formînd mici conglomerate ca niște pete pe unele părți ale corpului. Asistăm astfel la în-
ceputurile formării unui organ de vedere specializat, care, după cum s-a
întîmplat și cu alte organe, va tînde spre o perfecționare a funcțiunii și la
o lărgire și ameliorare a performanțelor.

Pentru a distinge obiecte și nu numai pentru a percepe grade deosebite
de iluminare, trebuia ca aceste conglomerate de celule fotosensibile să se
înzestreze cu „dispozitive”, cu funcții care să îndeplinească roluri speciale.
Nu se cunoaște cu precizie care a fost ordinea apariției lor, însă se bănu-
iește că s-ar putea să fi apărut în primul rînd un înveliș sau ecran transpa-
rent care să protejeze celulele fotosensibile de agenți externi. Apoi, pentru ca
animalul să poată preciza direcția luminii, învelișul transparent se acoperă
cu un ecran din celule pigmentate, care permite pătrunderea luminii numai
dintr-o singură direcție, permițînd stabilirea locului de unde vine lumina.
Conglomeratul de celule fotosensibile se prefăce cu timpul în vezicule, adică
în ochi încă foarte primitivi. Ceea ce mai era necesar, și a apărut după lungi
perioade evolutive, a fost un sistem de refracție a luminii, un sistem de
reglare pentru distanța la care se află obiectul și un complex de mușchi cu
care animalul să poată să-și îndrepte privirea în direcția dorită. „Ochiul”
primitiv, în această formă, constituia un instrument de vîz cît se poate de
corespunzător pentru o largă gamă de nevoi destinate supraviețuirii. Fîni-
sarea morfologică a ochilor, perfecționarea funcțiilor acestora, au determi-
nat dezvoltarea sistemului nervos, a creierului, care a trebuit să devină
capabil de prelucrări mai cuprinzătoare ale informațiilor primite de la un
receptor mai de calitate, mai perfecționat.

Dar evoluția aparatului vizual nu a avut loc numai în modul descris
mai sus. La nevertebrate se pot distinge două direcții principale. De exem-
plu, moluștele cefalopode posedă un aparat vizual puțin deosebit de cel al
vertebratelor, cu performanțe asemănătoare. Pe de altă parte, artropodele
(încrîngătura de animale nevertebrate cu corpul format din inele articulate,
ca de exemplu insectele, crustaceele, arahnidele etc.) posedă o formă mai
simplă de aparat vizual, denumită ocel (din latinescul ocellus, însemnînd
un ochi mai mic). Artropodele au un număr mare de oceli sub forma unor
piramide cu baza spre exterior și cu un cristalin ascuns de chitină. Multe
sute de astfel de oceli, îndreptați în mai toate direcțiile, sînt grupați în ceea
ce s-ar putea numi ochiul lor. Deși artropodele suferă de miopie, ele pot
sesiza dimensiunea și forma obiectelor și, avînd ocelii îndreptați în multe
direcții, ele își dau seama cu mare rapiditate de ivirea unui pericol. Sin-
tem obișnuit cu muștele care, la cea mai mică mișcare din jur, își iau
zborul.

Evoluția cea mai interesantă a aparatului vizual a avut loc la verte-
brate. Este posibilă urmărirea acestei evoluții observînd aspectele apa-
ratului vizual la specii care, din diferite cauze, s-au oprit din evoluție
într-un stadiu încă primitiv. Azi, de exemplu, mai trăiește un mic animal
marin în formă de pește, numit amphioxus. El este, poate, prima formă
a vertebratelor. La acest animal cu corp transparent, celulele fotosensibile
sînt situate de-a lungul coloanei dorsale și, prin intermediul acesteia, în-
formările despre lumina și întuneric ajung direct la ganglionul cerebral.
Punîndu-se afirma că amphioxus „vede cu creierul.” Această constatare
are o valoare cu implicații dintre cele mai însemnate pentru înțelegerea
sferei de acțiune a văzului la animalele superioare, mai ales la om. *

În anul 1967, Premiul Nobel pentru medicină a fost decernat unor cercetători care s-au ocupat de aspecte ale văzului. Laureatii sunt profesorul Haldan Hartline de la Universitatea Rockefeller, profesorul Ragnar Grant de la Universitatea Oxford și doctorul George Wald, profesor de biologie la Universitatea Harvard. Cercetind ani îndelungați procesele fundamentale chimice și fiziologice ale vederii ochiului omenesc ei au ajuns la concluzia fundamentată pe baze științifice că retina este parte integrantă a creierului. Ea nu este doar un simplu receptor de informații, ci are un rol activ în selecționarea și organizarea stimulilor, fiind capabilă să reacționeze în mod inteligent și să pregătească travaliul care va fi definitivat de creier. Deși ar fi pasionantă urmărirea în amănunt a rezultatelor cercetărilor de laborator, ele depășesc schema acestei cărți care nu se adresează specialiștilor în probleme strict științifice. Poate că redînd doar câteva cifre, chiar și un profan își poate da seama de multe aspecte ale complexității procesului vizual la om: în ochi „funcționează” între 6 și 8 milioane de celule în formă de con și 125 milioane în formă de bastonaș (în afară de multe alte tipuri de celule cu funcții bine definite); acestea sînt conectate la circa un milion de fibre optice. În ochi se produc succesiuni continue de reacții chimice în cicluri de o mare finețe sub acțiunea energiei luminoase cu diferite lungimi de undă, pigmenti diferiți descompunîndu-se și recompunîndu-se pentru a sintetiza din nou

OCHIUL ȘI CREIERUL

vedea cu creierul” este expresia corectă a realității vederii. În îndelungatul timp al evoluției vertebratelor, corpul lor a devenit opac, dezvoltîndu-se scheletul osos, mușchii, țesuturile adipose și organele interne cu atîtea funcții diverse. Conglomeratele de celule fotosensibile ale creierului nu mai puteau „vedea” prin corpul devenit opac. Ele au fost nevoite într-un fel să se separe de creier și să iasă la suprafață. Afirmatia de mai sus este sprijinită de „legea biogenetică fundamentală”, formulată de Ernst Haeckel (1834—1919), după care, în cursul dezvoltării sale ontogenetice, individul tînde să rezume cele mai importante modificări ale formei prin care au trecut strămoșii lui în cursul dezvoltării lor filogenetice lente și îndelungate, conform cu legile eredității și adaptabilității (vezi Dicționar Enciclopedic Român, vol. III, Ed. Politică, 1965, pag. 86). Într-adevăr, într-un anumit stadiu al dezvoltării embrionului la vertebrate, se desprind două fragmente din creier care se plasează în orbite, transformîndu-se treptat în ochi, păstrînd totuși o legătură nervoasă constantă cu creierul. Ochiul sînt deci părți din creier, „agregatul” foarte fin și complex pentru recepționarea informațiilor vizuale, care sînt codificate și transmise creierului. Aici, în creier, are loc decodarea impulsurilor codificate la nivelul retinei în imagini. Nu se poate subestima descoperirea că ochii sînt fragmente de creier. Înainte de a trece mai departe la descrierea modului în care funcționează ochiul, este nimerit ca mai ales creatorii de artă vizuală să se oprească asupra acestui mare adevăr și să se gîndească la însemnătatea și răspunderea pe care o cîștigă munca lor prin această constatare. Imaginile, de fapt, sînt emanatii ale creierului, tablourile și fotografiile sînt concretizare de gînduri și nu simple copii mecanice ale unor obiecte sau situații. Valoarea lor nu mai depinde numai de meșteșug, ci și de valoarea, adîncimea, originalitatea ideilor care stau la baza lor.

Mai există zeci de „curiozități” în ceea ce privește văzul la diferite specii de ființe — chiar și la om. Spre pildă, majoritatea speciilor de animale nu văd colorat. Chiar și printre oameni există deosebiri în ceea ce privește determinarea nuanței sau saturației culorilor. Această deosebire depinde în primul rând de culoarea irisului. Un om cu ochi căprui vede astfel culorile decît cel cu ochi albaștri sau verzi. Pe de altă parte, cu cît omul îmbătrînește, îmbătrînește și cristalinul, împiedicînd trecerea rai- diațiilor violete și albastre. Acest fenomen este comparabil cu montarea unui filtru galben pe obiectivul aparatului de fotografiat. Dintre animale, numai maimuța și veverița par să distingă culorile tot atît de bine ca și omul. După cum s-a arătat, taurul și cîinele, dar și calul nu disting culorile. Printre celelalte ființe care nu sînt mamifere, pot distinge culorile, într-o măsură mai mare sau mai mică, unele crustacee, unele insecte, broaștele țestoase, șopîrlele, păsările — în afară de cele de noapte. Este curios că albina, despre care se spune că este atrasă de culorile florilor, nu vede culoarea roșie, însă percepe razele ultraviolete. Unele specii de păsări călătorează, care zboară mult deasupra mării și oceanelor, posedă în ochi un fel de filtru de polarizare pentru a nu fi orbite de luciul apelor. Dintre pești, numai cei cu solzi au văzul comparabil cu al oamenilor — abstracție făcîndu-se de cerințele adaptării la mediul acvatic. Dar există și ființe care își duc viața atît în mediul acvatic, cît și în cel aerian. Unele, ca de exemplu gîndacul Gyrinus, au 4 ochi, o pereche pentru văzul în apă și alta pentru a vedea pe uscat. La peștișorul Anableps tetraodon-

elucidate. Este vorba de glanda epifiză. secreție internă, avînd funcții dintre care nu toate au fost încă pe deplin difică funcția. La om, al treilea ochi a ajuns transformat într-o glandă cu care, în condiții schimbate, își dovedește inutilitatea, el dispare sau își mo- transparentă. Fără îndoială a existat un al treilea ochi, dar, ca orice organ de ochi acoperit cu o piele subțire, cu solzi sau cu o peliculă subțire Noua Zeelandă, iguana și alte șopîrle și chiar broaștele care au un fel a craniului gigantilor saurieni. Mai există și azi animale, ca hatteria din tologii au descoperit un orificiu, ca o a treia orbită, în partea superioară dintre cele mai fanteziste. Dar mitul s-a dovedit a fi o realitate. Paleon- Antică și chiar pe Descartes, propunîndu-se în diferite epoci explicată mit care a intrigat și preocupat oamenii de știință din vechea Indie, Grecia tească aici despre existența unui al treilea ochi la vertebrate? Există un senzaționale descoperite în documentarea lor. Ar fi oare cazul să se amîn- Autorii de cărți sînt adesea tentați să împărtășească cititorilor aspecte

MITURI ȘI CURIOZITĂȚI

pigmenți. Toate datele reacțiilor se sintetizează într-un flux care trece în fibrele optice. Acest flux are ritmuri, intensități, durate diferite, care constituie elementele unui cod transportînd spre creier un mesaj în parte elaborat. Centrul cerebral vor avea misiunea să decodeze acest mesaj pentru a „forma” imaginea. Trebuie subliniat că simplificarea de mai sus nu reprezintă decît o mică fracțiune din ceea ce se petrece în realitate. Este bine să se rețină doar ideea fundamentală a existenței colaborării active dintre ochi și creier, ca părți ale unuia și aceluiași întreg.

mus, care trăiește în apă, dar se hrănește cu insecte care zboară deasupra cu partea superioară văd în două părți distincte printr-un perete orizontal; rite, se găsește în număr mare la aproape fiecare treaptă de evoluție, condiționată de nevoile de supraviețuire, de mediu în care trăiesc ființele, de colaborarea cu celelalte organe de simț, de dezvoltarea creierului. Natura, ca un ingenuos inventator și constructor, a găsit, a experimentat, a dezvoltat sau a abandonat nenumărate soluții funcționale, practice, care ne produc mirare și admirație. Fiecare specie se dezvoltă în alt mediu și punzătoare necesităților speciei. Pești, de exemplu, nu au ochi mobili, fiindcă trăiesc într-un mediu în care ei se pot mișca cu ușurință. Călitatea și cantitatea de lumină determină schimbări în mărimea și configurația ochilor. Există moluște care trăiesc la mari adâncimi, unde lumina e puțină. La unele subspecii, ochiul atinge un diametru de 20 cm, reprezentând în unele cazuri o dimensiune egală cu o treime din lungimea corpului. La alte ființe, cum sunt unii pești de mare adâncime sau animalele de pradă care ies noaptea la vânătoare, s-a format în interiorul ochiului o adevărată oglindă cu strat strălucitor care reflectă chiar și cea mai slabă lumină, îndreptând-o spre stratul sensibil. Astfel, avem impresia că ochii lupilor sau ai pisicilor „scinteiază” noaptea. La unele bufințe elementele fotoreceptoare sînt atât de sensibile încît le trebuie de 100 de ori mai puțină lumină decît omului ca să distingă bine obiectele în miez de noapte.

Viteza de deplasare a unor ființe, de asemenea, produce schimbări în unele funcții ale ochilor. După cum se știe, există ceea ce se numește „senzația remanentă”; adică receptorii — și nu numai cei vizuali — păstrează încă un timp efectul unei excitații, care nu dispare chiar în clipa încetării acțiunii ei. Omul nu sesizează deosebirea dintre lumina produsă de curentul alternativ și cea produsă de un curent continuu. Dacă se produc scintilări cu o frecvență de 18 pe secundă, omul are senzația de o a face cu o lumină continuă. Pe baza acestui efect de „imagine remanentă”, a fost posibilă inventarea cinematografiilor. Însă, pentru unele insecte și păsări care se deplasează cu viteze mult mai mari, 18 sau chiar 24 imagini/secundă ar fi prea încet pentru a se putea orienta în zborul lor rapid. Lor le-ar trebui un cinematograf cu cel puțin 200 cadre pe secundă. Interesant este faptul că piloții care vin la aterizare cu viteze de sute de kilometri/oră, trebuie să se ghideze după aparate speciale, ochiul lor nefiind adaptat pentru aprecieri precise la astfel de viteze mari.

Ochiul omnesc, fiind într-o continuă colaborare cu un creier dezvoltat, are capacitatea de a-și ameliora performanțele și de a corecta anumite erori. De exemplu, cei care lucrează mult cu culori — pictorii, tehnicienii din industria textilă, poligrafică etc. — ajung să distingă cu mare precizie decît oamenii obișnuiți deosebirii fine de nuanțe. Dar, un exemplu dintre cele mai evidente despre această „corectare a erorilor” este inversarea imaginii. Noi, oamenii, de fapt vedem printr-un sistem optic (o lentilă biconvexă) care răstoarnă imaginea — ca imaginea care apare pe geamul mat al unui aparat fotografic de tip vechi. Creierul compensează prin ochi și se obișnuiește, încă din vremea celei mai fragede copilării, să interpreteze în mod corect informația, reasezînd imaginea răsturnată în poziția ei normală. S-au făcut experiențe cu ochelari care corectează răsturnarea ei normală.

Noi, oamenii, cu un mic efort de imaginație, ne putem închipui cum „văd” anumite animale care s-au oprit din evoluție, sau la care natura a găsit alte „soluții constructive” decât la ochiul omenesc. În fotografie există chiar expresia „din perspectivă broaștei”, care se referă la imagini realizate de la nivelul soluului. Rezultatele sînt neobișnuite, producîndu-se deformări perspective de mare efect, care, însă, nu au nimic a face cu felul adevărat în care broasca vede lumea. Majoritatea timpului ea nu vede nimic — cum nu vedem nici noi nimic cînd la televizor este o defecțiune tehnică și sîntem confrunțați doar cu un ecran luminos care vibrează. Ea „privește” fără să „vadă”. Doar cînd ceva se mișcă în fața ochilor, ea se „trezește la realitate”. Cum am vedea noi lumea dacă am avea altfel de ochi sau mai mulți ochi? Pășind în domeniul presupunerilor, ne putem închipui capul înconjurat de ochi, sau doi ochi deasupra urechilor și unul în ceafă. Ce imagine s-ar forma din combinarea tuturor

UN MIC EFORT DE IMAGINAȚIE

Am ajuns la capătul prezentării unei foarte lungi evoluții a ochiului. Desigur, această evoluție va continua, deoarece una din caracteristicile materiei vii este continua evoluție, continua perfecționare.

copulației. plasată chiar în organele sexuale. Aceștia ajută la asigurarea rezultatelor funcții foarte specializate. De exemplu, există unii fluturi cu fotoreceptori ei, dacă această hrană nu se mișcă. La unele specii, ochiul poate avea mișcare în jurul ei. Ea poate să moară de foamă chiar cu hrană în fața Ochil broaștei obișnuite nu transmite nimic atîta timp cît nu există La el ochiul nu are decât rol de sensor de lumină sau sensor de pericol. ochi primitiv — ciclopul — unui creier mai mic decât o gămălie de ac? dialogul este mai dezvoltat. Ce poate comunica micul gîndac cu un singur vizuale este cu atît mai însemnată cu cît creierul cu care ochiul își poartă cibernetică, este vorba de un total foarte redus. Varietatea informațiilor — 8 ore fiind de obicei rezervate somnului. Pentru cei familiarizați cu prezintă un total de mai puțin de trei milioane bits în 16 ore de activitate bits în 24 de ore, el nu poate valorifica decât 50 bits/secundă, ceea ce reprezintă o anumită înșurubare. Dintr-o capacitate de receptare a multe milioane de de tot felul, dintr-o mare varietate de domenii. El culege chiar mai multe decât îi sînt necesare pentru rezolvarea unei anumite funcții sau într-o preună cu creierul omenesc au o mare capacitate de a culege informații După cum s-a arătat încă de la începutul acestui capitol, ochiul im-

se vor analiza cîteva „legi ale vederii”. Despre această strînsă influență se va discuta mai pe larg, atunci cînd să descifreze în mod corect informațiile primite prin aparatul vizual. Acest sistem optic atît de complex, pe de altă parte, creierul se obișnuiește dintre creier și ochi. Pe de o parte, omul învață cum să utilizeze ochiul, Acest experiment simplu dovedește încă o dată strînsa conlucrare la situația „normală”.

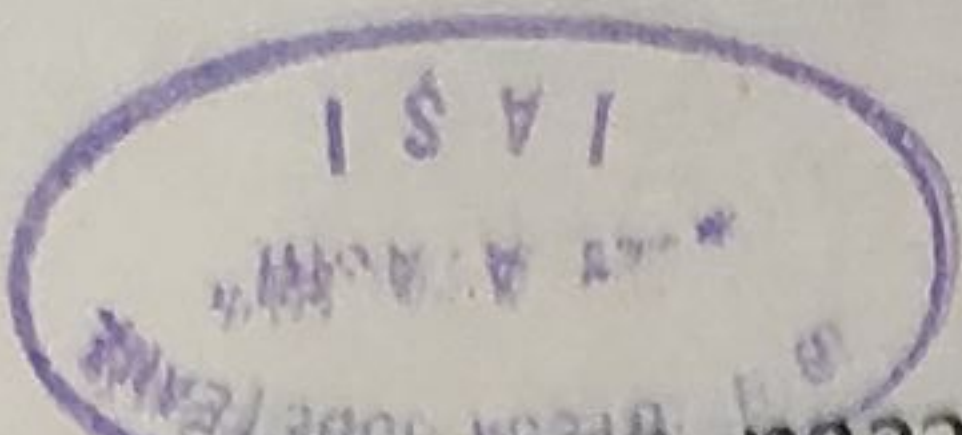
se îndepărtează ochelarii, creierului trebuindu-i cîteva zile pentru a reveni acest nou aspect și compensează defectul. Același lucru se întîmplă cînd lări văd lumea răsturnată, însă după cîteva zile creierul se obișnuiește cu turnarea imaginii formate pe retină. La început, cei care poartă acești ochelari

O întrebare fundamentală, care s-a pus încă de la început, a fost dacă se pot stabili legități generale în domeniul comportamentului în creație, dacă simțămintele iscate în relație cu opere de artă sunt asemănătoare la toți oamenii, sau fiecare om preferă altceva, după gustul său personal. Profesorul Thurstone susține, în anul 1959, că valoarea estetică a unei opere depinde în cea mai mare măsură de ceea ce se petrece în privitor

Cit adevăr conține această zicală din popor! Fiecare dintre noi a putut verifica valabilitatea ei în situații diverse. Psihologia vine să confirme acest adevăr cu argumente științifice. Spre deosebire de filozofi și esteticieni, psihologii se străduiesc să cerceteze problema trumosului din punctul de vedere special, mai restrâns, în măsura în care este legată de modurile de comportament omenești. Artă nu este o disciplină teoretică, ci una aplicată, considerând obiectele artistice ca "urme, semne" lăsate de modurile de comportament omenești. Metodele de cercetare ale psihologilor au o orientare experimentală, folosindu-se teste de cele mai diferite tipuri, pentru a se putea trage concluzii bazate pe rezultatele concrete ale acestor teste.

"NU-I FRUMOS CE-I FRUMOS. FRUMOS E CE-MI PLACE MIE!"

acelor unghiuri de vedere? Să nu ni se pară această întrebare chiar atât de fantezistă. De fapt, în istoria artelor plastice există multe exemple de imagini care par a fi realizate de artiști care aveau "alți" ochi decât corpului sint redade ba văzute din față, ba din profil. În arta orientală, bizantină și cea a evului mediu european, imaginile par a fi realizate cu ochi avînd "distanțe focale" diferite. Personajele mai importante pe scara ierarhică sint scoase în evidență printr-o dimensiune mai mare decît cea a supușilor, indiferent de distanța la care se află. Soarele și luna sint totdeauna mult mai mari în tablouri. Sint cunoscute tablourile anamorfotice ale lui Archimboldo și ale altora și o serie întreagă de picturi realizate în maniera "trompe l'oeil" (păcălește ochiul!). În vremurile mai recente, pictori de mare renume — Braque, Picasso — au spart șabloanele redării realiste, inventînd arta cubistă, în care subiectele sint înfățișate ca fiind văzute din mai multe unghiuri, ca și cum artiștii ar fi avut un ochi în palmă, pe care l-au plimbat în jurul obiectelor pe care le-au pictat. Dar cele mai spectaculoase posibilități de a realiza imagini care să redede aspectul unei lumi văzute prin ochii celor mai curioase ființe îl au fotografia și cinematografia. Azi se pot realiza obiective cu caracteristici dintre cele mai inedite cu un unghi de cuprindere de 180° (ca la obiectivele denumite "fish eye" — "ochi de pește") pînă la cîteva grade —, lentile adiționale și filtre de trucaj, accesorii dintre cele mai diverse, aparate cu parametri speciali care permit cele mai curioase efecte vizuale, cum ar fi, în cinematografia panoramică, să vezi lumea ca și cum ai avea o salbă de ochi în jurul capului! Cele arătate mai sus vorbesc despre dorința artiștilor de a reda lumea mai complet, mai conform cu gîndurile, cu conceptele lor, cu o fantezie care are, poate, dacă se permite avansarea unei ipoteze tot atât de fanteziste ca și imaginile lor curioase, un ecou al unor amintiri atavice, de pe vremea cînd strămoșii strămoșilor lor priveau lumea cu alți ochi.



estetice elementare. Astfel ochiul poate deveni „arbitru de frumuseți”.

Tot Gombrich, într-un alt articol, "Meditations on a Hobby Horse" (1951), susține: "Universul nostru este structurat, iar principalele sale linii de forță sunt încă direcționate și modelate de necesitățile noastre biologice și psihologice, oricât s-ar suprapune influențele culturale". Și, mai departe: "Reacțiile noastre automate (biologice) sunt mai puternice decât cunoașterea noastră intelectuală". Ochiul omenesc a ajuns la forma sa complexă de azi în urma unei lungi evoluții dictate de necesități biologice foarte acute, imperioase. Tot astfel s-au format reacțiile primare, rapide, declanșate de stimuli semnalizând pericol, hrană și alte necesități. Până astăzi, cel mai intens stimul vizual al atenției este mișcarea. Ochiul este atras de mișcare, se îndreaptă în mod automat spre mișcare, fiindcă mișcarea este un semnal de schimbare a unei situații existente, adesea a fost un semnal de pericol. Animalul și omul, speriați, alertați de o mișcare sau de un sunet, privesc, ascultă, în toate direcțiile, pentru a descoperi, cât mai timp, explicația întreruperii liniștii sale. Frica, alerta, inexplicabilul nu sunt senzații plăcute. Dimpotrivă, ordinea, armonia, echilibrul, claritatea, explicitul, produc senzații de mulțumire, de satisfacție. De la aceste reacții primare de comportament, de la aceste senzații contrarii, până la a găsi frumos sau urât un peisaj, o formă, un obiect, o culoare sau un tablou, nu mai

Artă este o activitate socială, supusă presiunii sociale.”

! nu poate fi stabilită în general. Este tocmai ceea ce susține și zicala populară din subtitlul nostru.

Totuși, alți cercetători, sprijinindu-se pe rezultatele unor experimente, sondaje, măsurători, explorări statistice și alte metode ingenioase, au ajuns la concluzia că preferințele estetice nu sînt chiar atît de arbitrar cum se crede uneori. Ei arată că există opere preluate de o majoritate și altele respinse ca nesatisfăcătoare, că preferințele sînt ghidate, printre altele, de fe-nomenul regularității și de legi psihologice ale formelor și culorilor, deci ele depind în mod stabil de caracteristici dominante ale unor opere artis-tice și nu numai de impresii subiective, întâmplătoare, momentane și spontane.

În plus, lordul E. H. Gombrich, psiholog de formație gestaltistă, sus-ține în articolul "Tradiție și expresie în natura moartă occidentală" (1959) că "explicarea artei numai prin psihologia individului nu este suficientă

Se întâmplă adesea ca, privind fotografiile, mai ales instantanee realizate de amatori, să se descopere unele suprapuneri nefericite : crengi ieșind din capul personajului din prim-plan, a clanță de ușa între două persoane care se privesc tandru, linia orizontului tangentă cu creștetul

FIGURA ȘI FUNDAL

Deoarece cartea prof. Metzger se adresează în special cercetătorilor și studenților în psihologie, s-a căutat să se extragă din ea numai acele legi și exemple care pot fi de folos artiștilor în general și artiștilor fotografi în special. Pentru a se putea prezenta cât mai clar și mai concis esența legilor despre care este vorba, s-a ales calea reproducerii unor figuri devenite bucurie comună, însoțite de explicații lămuritoare. Ele au darul să conducă pe artist printr-o capcană de exprimare în limbaj vizual, devenind în același timp o educație a ochiului în evaluarea posibilităților optime de expresie.

Deci, totuși „legi ale văzului“.

Se atrage de la început atenția asupra unor rezerve exprimate de criticii psihologiei gestaltiste, cu privire la calificarea concluziilor drept „legi ale văzului“. În același fel sînt și enunțurile despre „legile gestaltiste“ în psihologie. Deci, totuși „legi ale văzului“.

Spune că ceea ce am denumit aici legi ale văzului, n-ar fi în fond legi în regulat între diferite aspecte“. În continuare, el arată că există și legi ale fizicii, exprimate chiar în formule matematice (legea căderii corpurilor, legea pirgurilor), care însă nu sînt decît descrieri ale fenomenului și conchide : „În același fel sînt și enunțurile despre „legile gestaltiste“ în psihologie. Deci, totuși „legi ale văzului“.

Se pășește acum în domeniul unor fenomene ale vederii, care pot, pe de o parte intriga, pe de altă parte, clarifica părerile noastre despre „percepțiunea“ ochiului. Unul dintre psihologii care s-au ocupat în mod științific de legile gestaltiste ale văzului este profesorul Wolfgang Metzger, născut în anul 1899 la Heidelberg. Una dintre lucrările sale capitale este „Gesetze des Sehens“ (Legile Văzului).

LEGI ALE VĂZULUI

și 2) — despre care se va discuta mai departe.

Urmăriți lui Ehrenfels arată că percepția omenească nu este o redare fotografică a datelor lumii înconjurătoare ; prin diferite procese de prelucre în creier — încă insuficient cunoscute — se modifică informația receptată. Imaginea retiniană, ca și cea de pe geamul mat al camerei obscure, ar rămîne simple fenomene optice, dacă ele nu s-ar prelucra, nu s-ar valorifica printr-o activitate cerebrală. S-a stabilit că ochiul seamănă mai puțin cu o instalație de prelucrat date, decît cu un aparat de fotografiat. O dovadă la îndemîna oricui pentru a înțelege această prelucrare activă a datelor receptate de ochi este imaginea denumită „Pocalul lui Rubin“ (fig. 1 și 2) — despre care se va discuta mai departe.

Urmăriți lui Ehrenfels arată că percepția omenească nu este o redare fotografică a datelor lumii înconjurătoare ; prin diferite procese de prelucre în creier — încă insuficient cunoscute — se modifică informația receptată. Imaginea retiniană, ca și cea de pe geamul mat al camerei obscure, ar rămîne simple fenomene optice, dacă ele nu s-ar prelucra, nu s-ar valorifica printr-o activitate cerebrală. S-a stabilit că ochiul seamănă mai puțin cu o instalație de prelucrat date, decît cu un aparat de fotografiat. O dovadă la îndemîna oricui pentru a înțelege această prelucrare activă a datelor receptate de ochi este imaginea denumită „Pocalul lui Rubin“ (fig. 1 și 2) — despre care se va discuta mai departe.

Urmăriți lui Ehrenfels arată că percepția omenească nu este o redare fotografică a datelor lumii înconjurătoare ; prin diferite procese de prelucre în creier — încă insuficient cunoscute — se modifică informația receptată. Imaginea retiniană, ca și cea de pe geamul mat al camerei obscure, ar rămîne simple fenomene optice, dacă ele nu s-ar prelucra, nu s-ar valorifica printr-o activitate cerebrală. S-a stabilit că ochiul seamănă mai puțin cu o instalație de prelucrat date, decît cu un aparat de fotografiat. O dovadă la îndemîna oricui pentru a înțelege această prelucrare activă a datelor receptate de ochi este imaginea denumită „Pocalul lui Rubin“ (fig. 1 și 2) — despre care se va discuta mai departe.

excursionistului. Astfel de inadvertențe se explică prin faptul că, de cele mai multe ori, se acordă atenție numai figurii și acțiunii din prim-plan, neglijându-se fundalul. În cadrul psihologiei științifice s-a cercetat acest mod de comportament, făcându-se teste cu diferite desene. Un exemplu bine cunoscut este "Pocalul lui Rubin" (Kopenhaga, 1921). Am reprodus mai înainte două variante (fig. 1 și 2) din "Kunst-Psychologie" (Schuster/Beisl). Privitorii își vor da seama că nu pot vedea în același timp pocalul și cele două capete în profil. Concluziile care au fost trase din acest desen de școala gestaltistă, sint următoarele :

- o imagine se divide întotdeauna în două componente : o figură care este văzută clar în prim-plan și un fundal, mai mult difuz, care se presupune în spate ;
- percepția înseamnă prelucrare activă, nu copiere pasivă ;
- se văd numai figuri, obiecte, corpuri — nu se observă forma spațiului dintre două obiecte ;
- privirea trebuie "învățată" să se îndrepte spre interstiii și fundaluri.

Acelasi principiu este prezent și într-o pictură a lui Salvador Dali, cu bustul ascuns al lui Voltaire (1940) (fig. 5). Căutând în mod activ cu privirea, oricine va fi uimit de descoperirea capului lui Voltaire, așa cum este cunoscut din litografi. Pictorul olandez contemporan, M. C. Escher, s-a ocupat mult de ambiguitatea percepției figurii și a fundalului precum și de deformări perspective și "obiecte imposibile". În litografiile și xilogravurile sale, el face încercări de geometrie și psihologie aplicată, provocând în privitori o mare perplexitate. Se reproduc câteva din ingenioasele sale lucrări pentru ca cititorii să poată singuri să tragă concluzii cu privire la labilitatea preciziei percepției vizuale. În xilogravura "Zi și Noapte" (fig. 3), este greu de stabilit când păsările negre sau cele albe sint figuri sau fac parte din fundal. În lucrarea intitulată "Opt capete" (fig. 4), se vor descoperi de fapt mai mult decît opt capete, mai ales dacă tabloul va fi și răsturnat cu partea de sus în jos ; ceea ce se vede la un moment dat ca figură, devine în momentul următor fundal. Se mai reproduc două din lucrările mai recente ale lui Escher, "Solid și Scobit" (1955) și "Belvedere" (1958) (fig. 6 și 7), în care privitorul este pur și simplu păcălit, ori de cîte ori vrea să-și dea seama de aspectul adevărat al unor elemente din litografiile reproduse. Cu cît privitorul va încerca mai asiduu să descopere logica îmbinărilor, cu atît va fi mai deconcertat.

În ceea ce privește dilema "figură sau fundal", un model decorativ antic de pe un vas grecesc (fig. 8), aduce un element în plus. După cum se vede, porțiunea stînga se continuă spre dreapta cu același model, însă în-
versat. De fiecare dată se pune întrebarea dacă valurile albe sau cele negre sint figuri sau fundal. Observîndu-se atent cele două variante, se degajă o altă lege gestaltistă : ceea ce stă în picioare (are o bază) se vede cu mai mare ușurință ca figură decît ceea ce atrîna de sus în jos.

Fotografatul poate utiliza cu rezultate interesante relația figură-fundal, îmbogățind conținutul imaginilor sale. În fotografia lui H. Cartier-Bresson (fig. 9), contrastul dintre personajele din prim-plan și fundal contribuie la evidențierea unui conținut deosebit. Se va reveni asupra aplicării primei-piului relației dintre prim-plan și fundal la capitolul despre fotocompoziție, cînd se va discuta construcția în adîncime.

Condiția primordială pentru identificarea obiectelor din jurul nostru (anterioară) a obiectelor, ceea ce psihologii au denumit "experiență". De oriunde s-ar uita cineva la un scaun obișnuit cu spetează, chiar dacă ar vedea numai 2 picioare, sau trei picioare inegale, sau, privind de sus, n-ar vedea nici un picior, el va ști, pe baza experienței sale vizuale, că are în față un scaun. Mai mult: oricine privește fig. 10, formată doar din trei linii frînte, va recunoaște litera "E". Dacă însă va roti figura cu 90°, nu se vor mai vedea decît cele trei linii frînte, fără nici o putere de a sugera ceva. O primă concluzie, pe baza experienței de mai sus, este că, în procesul percepției, anumite lacune din figură sînt întregite.

Se poate afirma că privind, orice om caută să înțeleagă ce privește, avansînd diferite ipoteze, pînă cînd ajunge la cea corectă. Ca un computer, diferitele alternative de "da și nu" sînt analizate, pînă cînd se ajunge la un rezultat final. Trebuie pus la dispoziția ochiului acel minim de indicații care să aibă capacitatea de a sugera întregul. Pentru a exemplifica cele arătate, se reproduc două desene de celebrul caricaturist american S. Steinberg (născut în 1910, în România) (fig. 11). Doar din cîteva linii (în dreapta, o singură linie neîntreruptă!) Steinberg creează figură și fundal, contur cu limite în două direcții, contur simplu și figură incompletă care se întregesc ușor, fiindcă linia exprimă ceea ce este caracteristic. Nu numai că se înterege perfect despre ce este vorba, dar se și zîmbește.

LEGEA APROPIERII. Puncte și linii, chiar și figuri mici care sînt situate aproape unele de altele tind să se perceapă ca figuri. Dacă ele sînt mai îndepărtate, rămîn izolate (vezi fig. 12).

LEGEA FORMELOR ÎNCHISE. De îndată ce un contur se închide, el circumscrie o suprafață, o izolează formînd o figură distinctă (vezi fig. 13). Suprafața închisă produce impresia a fi alcătuită dintr-un material mai dens.

LEGEA ASEMĂNĂRII. Dacă pe o suprafață se află elemente asemănătoare, chiar mai îndepărtate, ele sînt percepute ca formînd împreună o figură.

LEGEA SUPRAFEȚEI INTERIOARE. Orice linie curbă și orice unghi, au o parte interioară și alta exterioară. Porțiunea interioară este percepută ca figură (fig. 14). Această lege este cunoscută și ca legea convexității.

LEGEA SIMETRIEI. Cînd alternează în câmpul vizual porțiuni simetrice cu porțiuni neregulate, cele simetrice devin figuri (fig. 16).

LEGEA FORMEI OPTIME SAU A PREGNANȚEI. Formele bune (optime) se obțin cînd distribuția excitațiilor receptate prin organul văzului permit o organizare a figurii simplă, ordonată, construită în mod unitar. Forma optimă corespunde unei afinități a simțurilor noastre pentru ordine, echilibru și armonie.

Prof. Metzger arată că "pregnanța" se caracterizează prin: grupe unitare sau formate din elemente similare — se preferă suprafețe ocupate de elemente rare față de cele cu elemente înghesuite — se preferă unități traversate de linii drepte, celor trăsate de linii în zigzag — întreguri construite pe baza unui principiu unitar sînt preferate celor fragmentate.

APROPIEREA CA LEGE A FORMĂRII DE GRUPURI. În dispuneri în-
 templatoare ale unor imagini similare, intervalul dintre ele este determinat
 pentru formarea de grupe. În imaginea din fig. 17 nu se văd doar 6 ele-
 mente, ci 2 grupe de câte 3. Așa se explică de ce, încă din antichitatea in-
 departată, oamenii au separat din puzderia de stele constelațiile.

LEGEA SIMILITUDINII. Dacă pe o suprafață se află elemente diverse,
 cele similare ca formă sau colorit mai ales, se grupează chiar și dacă sînt
 mai îndepărtate. În fig. 15 cercurile și triunghiurile, deși relativ îndepăr-
 tate, tind să fie percepute ca grupuri distincte printr-o relație miraculoasă.
 Din imaginea "Soacra și Mireasa" (Boring 1930, — fig. 18) reies un
 număr de particularități relativ la fragment și întreg.

Nu există legi generale conform cărora fragmentele se integrează în
 întreg. Totuși unele observații pot fi de ajutor. Astfel, cînd într-o imagine
 există fragmente "nenaturale", acestea nu pot fi înțelese, ele dispar; însă,
 fragmentele naturale ies în evidență. Recunoașterea acestor din urmă
 fragmente în diferite configurații depinde de faptul dacă fragmentul își
 păstrează același rol și poziție, sau dacă acestea se modifică. O poziție sau
 un rol diferit poate modifica un fragment tot atât de mult ca deosebirea pe
 dimensiune, culoare sau formă. Rolul unui fragment este o proprietate pe-
 care el o obține numai în cazul în care devine o parte (naturală) a unui
 întreg, cînd are o "funcție" în imagine și este perceput la rîndul său ca o
 unitate articulată.

În fig. 18 ies în evidență observațiile dinainte, deoarece, după felul în
 care este privit desenul, diferite fragmente își schimbă rolul, în conformi-
 tate cu poziția pe care o ocupă în una sau cealaltă imagine — la soacră sau
 la mireasă.

În continuare se mai dau trei exemple relative la schimbarea rolului
 părților și a relațiilor dintre părți, atunci cînd se modifică întregul. Schim-
 bările sînt de-a dreptul uimitoare (fig. 19).

ESENȚIAL ȘI NESENȚIAL. Proba aspectului neesențial se face prin
 îndepărtarea neesențialului, superflu-ului, dintr-o figură. Aceasta nu mo-
 difică nimic, sau foarte puțin, nu face figura mai puțin identificabilă, ba,
 este mai important pentru gîndire decît pentru percepția vizuală, însă
 ambele sînt strîns legate. Prof. Metzger reproduce două exemple de
 scris: oamenii de calitate au un scris simplu și clar, pe cînd ceilalți scriu
 cu multe înflorituri neesențiale (fig. 20, sus și jos).

"IN SUS" SAU "IN JOS". În unele imagini apar diagonale sau linii încl-
 nate din stînga sus spre dreapta jos, sau invers (fig. 21). Pe baza unor
 teste s-a stabilit că mai mult de trei sferturi din privitori au afirmat că
 linia din stînga "coboară", pe cînd cea din dreapta "urcă". Europeanii, care
 învață să scrie și să citească de la stînga spre dreapta, sînt obișnuți să
 privească imaginile tot în direcția scrisului. De aceea este normal ca la
 ei să fie prezentă impresia de "urcare" și "coboare". Un test similar făcînd
 cu copii din Iran, care scriu de la dreapta spre stînga, a dat rezultate doar
 cu câteva procente mai puțin decît cel din Europa. Deci nu obișnuința scri-
 a parcure o imagine de la stînga spre dreapta; aceasta se datorează asi-
 metriei în construcția corpului omenească și în comportamentul organismu-
 lui. Ambele sînt mult mai vechi decît scrisul. Dar nu numai liniile pot fi
 interpretate diferit după direcția pe care o au; există și forme care se

modifică, după cum sînt privite de sus sau de jos. În fig. 22 același desen pe cînd cel din dreapta seamănă cu o flăcărie de luminare. Rudolf Arnheim ("Arta și Percepția vizuală", Ed. Meridiane) explică interpretările diferite în conformitate cu poziția desenului ca datorîndu-se unei forțe dinamice interne care devine și baza efectului estetic.

OCHIUL ÎNSĂLA ? Răspunsul este afirmativ ; cu corectivul : "în anumite situații". De fapt, toate simțurile înșală "în anumite situații". Privind fig. 23 avem impresia că cele trei desene sînt mai mult înalte decît late. Totuși, măsurîndu-le se va constata că la toate înălțimea este egală cu lățimea. Pe baza și a altor teste, s-a ajuns la concluzia că în general înălțimea este supraevaluată cu cel puțin un sfert. În desenele și picturile mai vechi, muntii sînt redăți mai înalți decît în realitate, fiindcă desenatorul "asa l-a văzut". Un exemplu celebru este pictura lui Cézanne "Mont Sainte-Victoire". Comparînd reproducerea tabloului cu o fotografie realizată din același loc în care a pictat Cézanne, se observă că pictorul a înălțat muntele în proporție de 1,4/1 (vezi fig. 29 și 30).

ILUZII GEOMETRIC-OPTICE. Dar nu numai în ceea ce privește evaluarea înălțimii și a lățimii se produc erori. În figurile ce urmează se reproduc cîteva din iluziile optice cele mai cunoscute : În fig. 24 și 25, cele două segmente de linii sînt egale. Deși pare că liniile de sus și de jos sînt împărțite în segmente inegale, ele totuși sînt egale (fig. 26). Altfel verticala cit și orizontala sînt egale (fig. 27). În fig. 28, linia oblică este de fapt o linie dreaptă în spatele celor două "scinduri". În fig. 31, toate liniile oblice sînt paralele cu diagonala ; în fig. 32, literele au o poziție perpendiculară ; în fig. 33, ceea ce par spirale, sînt de fapt cercuri — a se urmări cu un creion, iar în fig. 34, în ambele desene sînt pătrate perfecte — iluzia de curbura este dată de fundal (Experiențe de Müller-Lyer, Oppel, Kundt, Hering, Pogendorff, Zöllner, Fraser și Ehrenstein).

Domeniul iluziilor optice a fost cercetat în mod asiduu de mulți fiziologi și psihologi. Cauzele lor se află în construcția ochiului, în tractoria razelor, vîrsta celor care privesc etc. Prof. Metzger susține că "iluziile sînt fundamentate de legi ale văzului și nu rezultate ale gîndirii sau ale unui act voit". Prof. L. R. Gregory, în concluzia unui articol despre iluziile vizuale, arată : "iluziile sînt mai mult decît doar curiozități pentru amuzamentul copiilor și al psihologilor. . .".

Problema percepției și redării dimensiunii și formei obiectelor constituie pentru psihologi, dar deopotrivă pentru artiștii plastici și fotografi, o preocupare dintre cele mai importante. Aceasta se datorează faptului că între modul în care vedem și între ceea ce este realitatea, se constată deosebiri. Pe de altă parte, la redarea dimensiunii și formei obiectelor pe o suprafață plană, se întîmpină dificultăți ; de exemplu, artistul știe că are în fața sa un cerc, dar, văzîndu-l în perspectivă, el desenează un oval ; artistul știe că doi oameni obișnuiți au aceeași înălțime, însă pe cel care se află aproape îl va desena mare, iar pe cel din depărtare, foarte mic ; dacă fotografii nu are astfel de probleme fiindcă obiectivul aparatului său este construit pentru a rezolva problemele de perspectivă, el totuși este confruntat adesea cu deformări, surprize și curiozități pe care trebuie să știe cum să le ocultească, cum să le prevină.

Din cele de mai sus reiese că există mai multe feluri de imagini ale obiectelor : 1) imaginea reală, 2) imaginea retinută (receptată), 3) imaginea percepută de creier, 4) imaginea conceptuală, bazată pe experiență.

pe memorie, 5) imaginea realizată de pictor sau de fotograf și, în sfârșit, 6) imaginea percepută de privitorul de imagini. Toate aceste imagini nu sînt identice; ele suferă modificări prin 1) integritatea sistemului optic, 2) existența experienței anterioare, 3) acțiunea gândirii, 4) concepția creatorului și tehnica de creație, 5) starea psihică a celui care creează, care reproduce realitatea, 6) replicile 1—5 ale celui care privește imaginea reprodusă de creatorul ei.

ANALOGIA CU FOTOGRAFIA. În cele ce urmează se face încercarea de a desluși unele observații care au a face cu aceste deosebiri.

— Aparatul fotografic „vede” fidel o imagine (algoritm rigizi); el „vede” în mod egal imaginea în întregime ei (punct cu punct), vede realitatea în mod „servil”.

— Retina vede electroactiv imaginea (algoritm vagi) și selecționează euristico numai ce interesează.

Prof. N. F. Dixon, în articolul său „Începuturile percepției” arată că analogia dintre percepție și fotografie nu poate fi decât superficială și introduce în eroare. Dintre-o serie de experimente pe care le-a făcut, se pot deduce următoarele concluzii: 1. Omul este capabil să recepteze mai rapid o imagine mai corectă a realității, decât o poate face aparatul fotografic, care înregistrează aparente. 2. Omul se conduce în percepțiile sale după propria sa experiență de viață, pe cînd aparatului îi lipsește această experiență. 3. Spre deosebire de fotografie, percepția omenească este determinată de ceva în plus decât stimulul vizual; de exemplu, oamenii înfometați și însetați văd imaginile cu alimente și băuturi în culori mai intense decât cei sătui. 4. În anumite condiții, oamenii pot avea percepții distorsionate (halucinații, iluzii), pe care aparatul fotografic, în condiții normale, nu le are. Se știe de asemenea, că adesea omul necăjit, obosit, mîrios sau îndrăgostit „vede” altfel lumea înconjurătoare, decât atunci cînd are o stare nervoasă echilibrată.

CONSTANȚA DIMENSIUNILOR

Omul, de obicei, acceptă numai o interpretare a ceea ce vede: realitatea. De aceea, deși un obiect care se îndepărtează formează o imagine retiniană din ce în ce mai mică, omul este înzestrat cu un proces de percepere care compensează modificările dimensiunii imaginii retiniene. Aceasta explică constanța dimensiunilor. Fenomenul constanței a fost observat încă din secolul XVII, de Descartes.

Redarea „apropierii” și a „depărțării” precum și a formelor și volumelor în tablouri, desene și fotografii, se izbește de o contradicție între fenomenul constanței și datele legilor optice, pentru că există o deosebire între perceperea adîncimii în lumea obiectelor tridimensionale și cea dintr-o imagine, în care adîncimea nu poate fi decât sugerată prin perspectivă. Adesea, cînd privim o fotografie pe care am făcut-o, ne miră că portiile dintre obiecte apar altfel decât le-am văzut cînd am fotografiat. Explicația se găsește în faptul că privind, a funcționat mecanismul compensării, pe cînd în procesul fotografierii, neexistînd acest mecanism, imaginea a fost produsă numai pe baza legilor optice, singurele de care ascultă obiectivul aparatului fotografic.

Perspectiva, așa cum se utilizează în picturi și desene, confruntă ochiul cu două geometrii: una pe planul hirtiei sau pânzei; cealaltă, cea a realității obiectelor tridimensionale. Există nenumărate dovezi că a se-siza adâncimea în imagini nu este un fenomen natural. Sint necesari ani de obişnuință cu linii paralele și colturi în unghiuri drepte în viața de toate zilele precum și privitul tablourilor în perspectivă, pentru a sesiza în mod corect în imagini adâncimea și volumul. De fapt, perspectiva a apărut destul de târziu în istoria artelor, abia în timpul Renașterii. Pentru zuluși, care trăiesc într-un habitat format din colibe rotunde, familiiarizarea cu perspectiva este dificilă. Pe de altă parte, copiii și primittivii desenează fără cunoașterea unor legi de perspectivă (vezi fig. 35 și 36).

PERCEPȚIE CORECTĂ ȘI „INCORRECTĂ”. După cum s-a arătat, ochiul a evoluat și s-a perfecționat, pe baza necesității de a rezolva nevoi biologice stringente, de supraviețuire, într-un anumit ecosistem. Percepția vizuală este, de fapt, procesul prin care un organism obține informații vizuale despre lumea înconjurătoare, pentru a-și putea satisface necesitățile de ordin biologic. Omul, având un creier dezvoltat, are și o capacitate foarte mare de prelucrare a informațiilor, mergând dincolo de datele furnizate de caracteristicile pur energetice ale stimulului luminos. Acesta este un atribut inerent al sistemului nervos omenesc. Percepția la om implică, deci, nu numai receptarea, dar și interpretarea informației.

Creierul, prelucrând informații primite de la organele de simț, poate fi comparat cu un computer gigantic. Desigur comparația nu este riguros științifică, însă poate contribui la profilarea problematicii. La calculare, chiar și la cele mai perfecționate, se pot ivi erori: fie că unele circuite funcționează greșit, fie că este ceva nepotrivit în programare, sau informația existentă are lacune. Același cauze pot să apară și în creier. Când un „circuit” nu poate soluționa în mod multumitor informațiile primite de la anumite tipuri de figuri, apare o eroare, o iluzie optică; sau, aceste figuri prezintă creierului o problemă în afara „programului” său; o a treia variantă ar fi că eroarea nu ar avea nimic a face cu creierul, ci cu înseși caracteristicile figurilor.

S-au dat câteva exemple de „iluzii optice”, cu câteva pagini în urmă. R. L. Gregory aduce în plus exemplul „figurilor imposibile”, figuri care nu pot fi văzute ca reprezentând un obiect unitar în spațiu (fig. 37, 38 și 39). Fotografii cunosc distorsiunile pe care le obțin dacă nu „programează” distanța corectă când fotografiază prea de aproape cu un obiectiv superangular. Dacă, în schimb, ei știu să se folosească de caracteristicile superangularului, ei pot obține multe efecte dintre cele mai interesante.

Perspectiva în imagini este determinată pentru sugerarea depărtării și a mărimii obiectelor. Figura 40 produce impresia că oamenii de pe bordura trotuarului sint din ce în ce mai mari cu oit sint mai departe. Comparând casa cu omul cel mai apropiat și făcând comparația cu omul cel mai departat, prima impresie ne este confirmată. Totuși, dacă se măsoară oamenii, se va constata că toți sint egali ca mărime. La baza impresiei greșite stau liniile de fugă accentuate ale caselor și a trotuarului. Același tip de fenomen se poate observa și în muzică, atunci cind melodia urcă foarte puțin, însă acompaniamentul coboară mult; se produce impresia că melodia se ridică la tonalități mult mai înalte decit sint în realitate.

CAMERILE LUI AMES. În ceea ce privește impresiile greșite sau erorile optice, deosebit de interesante sint experiențele lui Adalbert Ames Jr.

(fig. 41 și 42). Camera are o construcție deformată, făcând totuși impresia, atunci când este privită dintr-un anumit punct cu un singur ochi, sau prin obiectivul aparatului fotografic, că ar fi cu totul obișnuită, dreptunghiulară. În fig. 43 se reproduce schema camerei deformate a lui Ames. Pe aceleași principii, Dr. P. Beuchet a realizat în 1960 fotografia din fig. 44, care nu este un fotomontaj. Oamenii sînt de aceeași mărime, însă scaunele sînt de mărimi diferite și distanțele la care stau oamenii față de aparat sînt și ele diferite. S-au făcut și de alții zeci de fotografii care induc pe privitor în eroare, prin suprapuneri ingenioase de planuri diferite. O altă figură care îl amăgește pe privitor, este aceea a lui Schröder cu cuburile suprapuse (fig. 45). Ba sînt șase cuburi, ba sînt șapte, după cum se rotește figura, privind-o ba de jos în sus, ba de sus în jos, ba într-o parte.

S-au reprodus aceste experimente pentru a arăta cit de ușor poate fi indus ochiul în eroare, împotriva cunoștințelor și a experienței anterioare, împotriva logicii percepției vizuale de fiecare zi.

LUMINA ȘI CULOARE.

Fără lumină, percepția vizuală a formelor, culorilor, obiectelor cu structura lor de suprafață sau a mișcării este imposibilă. De aceea, orice artist plastic trebuie să se familiarizeze cu variatele manifestări și cu rolul luminii și al culorilor în natură și în lucrările plastice. În cele ce urmează nu se vor aminti aspectele fizice ale luminii; acestea fie că sînt cunoscute, fie că pot fi studiate cu cel mai mare folos chiar și într-un manual elementar de fizică.

Lumina și culoarea sînt strîns împletite. De aceea, în cele mai multe lucrări de specialitate ele sînt tratate împreună. Lumina dă strălucire culorilor, iar culorile scot mai bine în evidență forma obiectelor. Lumii înconjurătoare, lumina îi dă volum și adîncime, iar suprafața obiectelor se face simțită, aproape ca și cum ar fi pipăită. În zilele mohorîte, culorile își pierd strălucirea, gama nuanțelor se scurtează și, cu cit lumina scade, culorile încep să-și piardă identitatea, confundîndu-se unele cu altele.

Pe întuneric, chiar și omul cel mai curajos se simte descumpănit, iar mulți oameni au chiar un sentiment de frică ancestrală. Întunericul învaluieste „mistere” sau, cel puțin, provoacă o nesigurantă generată de formele și culorile neidentificabile ale obiectelor. Senzațiile sînt cu totul diferite pe lumină. „Misterele” au dispărut, lumea din jur a reluat aspectul familiar și contrastele, ca și strălucirea culorilor, produe senzația de securitate, adesea de bucurie și veselie.

Trebuie amintit aici doi deschizători de drum în ceea ce privește studiul culorilor. Primul este Isaac Newton (1643—1727), cunoscut pentru descoperirea legii gravitației; el s-a ocupat și de descompunerea luminii în culorile spectrale, în lucrarea sa „Optica” (1704). Al doilea este unul dintre cei mai cunoscuți poeți și autori dramatici germani, Johann Wolfgang Goethe (1749—1832). În cadrul preocupărilor sale științifice, sînt cunoscute și cele relative la studiul culorilor. Dacă Newton s-a ocupat în deosebi de aspectele fizice, Goethe a fost preocupat în studiul său „Zur Farbenlehre” (1810) de idei precumpanitor filozofice. În teoria sa se reflectă o concepție panteistă; el susține că prin culori se stabilește unitatea dintre materie și spirit. Culorile, afirmă el, sînt elementul de legătură dintre lumină și întuneric, ambele constituinte polaritatea necesară lumii. Sarcina omului ar fi realizarea armoniei dintre forțele polare, dintre acțiune și contemplare, dintre masculin și feminin. Gîndind astfel, el

vorbește despre efectul spiritual-moral al culorilor, acestea devenind, or-
 Newton au contribuit la dezvoltarea fizicii lumini, iar afirmațiile lui
 Goethe au impulsionat cea de-a doua față a cercetărilor despre lumină,
 dreptate spre elucidarea aspectelor diferite din domeniul fizicii culorilor,
 ca și cel al influenței culorilor asupra psihicului.

Dacă sub raport fizic s-au putut stabili jaloane precise, măsurabile,
 totuși, în ceea ce privește determinarea unor stări sufletești sub acțiunea
 percepției anumitor culori, nu există încă o unanimitate deplină de păreri,
 deși în viața de toate zilele și în pictură ele se folosesc cu certe efecte
 funcționale și artistice. Deosebiri de păreri au la bază mai ales reacții
 personale, cum ar fi preferința, sensibilitatea privitorului, experiența lui
 trecută, legătura strinsă între anumite obiecte și culorile lor (de ex. gal-
 benul lămii), nivelul cultural-artist, tradiții, condiții ambientale, starea
 nervoasă etc. Pentru a se determina reacțiile la culori, metoda în general
 folosită a fost prin teste la care se arăta unui eșantion de privitori un nu-
 mă de plăcuțe colorate diferite. Aceștia erau rugați să noteze reacțiile lor
 la fiecare plăcuță prezentată. Autorului i-a produs o mare bucurie să gă-
 sească în bibliografie scoaterea în evidență a rezultatelor unui cercetător
 român : Ștefănescu-Goangă (1912). Dinsul a ajuns la următoarele re-
 zultate :

Roșul activează, excită.

Galbenul produce reacții apropiate de roșu.

Albastrul calmează, creează o stare pasivă.

Verdele se situează pe o poziție mijlocie.

Violetul are un sens indiscriminat.

Teste ulterioare făcute și cu combinații de culori, preum și cu opere
 plastice, confirmă sau resping în parte rezultatele cercetătorului român.
 Interessante sînt diferite experimente psiho-fiziologice (Birren 1950,
 Heimendahl 1961, Itten 1961) care stabilesc acțiunea culorilor asupra siste-
 mului nervos autonom. Astfel, în încăperi cu culori deschise și calde, se
 ridică tensiunea arterială și pulsul se accelerează. La culori închise și reci
 tensiunea arterială scade și pulsul se încetinește. S-a mai stabilit că unele
 animale nu sînt indiferente la efectele produse de culori. Un grajd de cai
 de curse a fost împărțit în două porțiuni distincte — una a fost zugrăvită
 albastru, cealaltă roșu-portocaliu. În partea albastră, cai își revin relativ
 repede după cursă. În cea roșu-portocalie, ei rămîn mult timp neliniștiți
 și nervoși. Încă ceva : în partea albastră nu veneau muște, pe cînd cea
 roșu-portocalie era plină de muște.

LUMINA ȘI CONTRAST. După cum s-a văzut înainte, privind obiectele
 din prim-plan, se neglijează fundalul, uneori cu rezultate nedorite. Cu atît
 mai mult, atunci cînd este vorba de contraste de lumină, tonalități și cu-
 lori, fundalul poate să producă efecte neașteptate. Dacă se taie două su-
 prafețe rotunde (de fapt pot fi de orice formă) dintr-un carton cu o tona-
 litate închisă și una dintre acestea se suprapune pe o suprafață albă, iar
 cealaltă pe o suprafață neagră, se va constata iluzia că cele două supra-
 fețe rotunde ar fi de tonalități diferite, deși se știe prea bine că ele au

Observațiile de mai sus trebuie avute în vedere atât la fotografia alb/negru cât și la cea color. Lumina slabă, care produce cenușuri, trebuie con-tracarată prin expuneri mai ample, iar culorile lipsă din spectru, prin fil-tre colorate corespunzător. Fotografii trebuie să fie conștient de faptul că imaginea percepută și obiectul (adevărat) perceput se află într-o acțiune de raport și acestea sînt mai asemănătoare între ele decît cu imaginea re-tinută. Explicația se află în constatarea că omul vede, în ceea ce privește culorile, ceea ce știe, nu ceea ce poate influența ochii — culorile obiectelor sînt culori ale memoriei. De aceea, o lămie va fi văzută galben-citron în orice oră a zilei și sub orice lumină, ceea ce este o sarcină imposibilă pentru pellicula color care, nu este înregistrată cu memorie. Cunoșcînd aceste deose-biri între percepția mai complexă, aparat vizual-creier și „percepția” me-

Se poate afirma că prin per-
CULOAREA ȘI STIMULARE LUMINOASĂ. Se poate afirma că prin per-
cepția vizuală, culoarea devine o calitate precisă a obiectelor, ca și greu-tatea și duritatea lor. Totuși, în anumite condiții de lumină, culorile adevă-rate ale obiectelor se modifică. Astfel, dacă lumina nu este suficient de puternică, strălucirea adevărată a culorilor se pierde — exemplul cel mai grăitor este observarea efectului unei lumini slabe pe o suprafață albă, care devine cenușie. Modificări în aspectul culorilor se produc și atunci cînd obiectul nu este expus luminii de zi, care este albă, ci unei lumini care nu este compusă din întreg spectrul de culori ; în acest caz, obiectul nu poate reflecta decît culorile rămase.

Pe de o parte, psihologii și fiziologii, prin teste, experimentele și cercetările lor, pe de altă parte artiștii plastici și teoreticienii artelor, prin creațiile și studiile lor, au căutat să ajungă la concluzii cu privire la folo-sirea luminii, contrastelor și culorilor. Concluziile nu sînt aceleași, însă există o unanimitate de păreri în ceea ce privește puternica influență pe care acestea le au asupra omului.

Dacă se privește fig. 47, va ieși în evidență și faptul că, în ceea ce privește contrastul, în afară de cele 3 condiții de mai sus, un rol important îl poate juca și configurația figurii : dacă ea „înseamnă” (significă) ceva, ea profilul din stînga și cel din mijloc, contrastul va fi amplificat. Astfel, în figura care formează obiectul discuției, pare că există 3 tonalități de la stînga spre dreapta : cenușiu închis, alb, cenușiu deschis la forma din dreapta care nu semnifică nimic. Dacă însă se va întoarce figura cu partea de sus în jos, ca prin farmec se va inversa și ordinea tonalităților, fiindcă semnificația formelor s-a schimbat.

Dacă se privește fig. 47, va ieși în evidență și faptul că, în ceea ce privește contrastul, în afară de cele 3 condiții de mai sus, un rol important îl poate juca și configurația figurii : dacă ea „înseamnă” (significă) ceva, ea profilul din stînga și cel din mijloc, contrastul va fi amplificat. Astfel, în figura care formează obiectul discuției, pare că există 3 tonalități de la stînga spre dreapta : cenușiu închis, alb, cenușiu deschis la forma din dreapta care nu semnifică nimic. Dacă însă se va întoarce figura cu partea de sus în jos, ca prin farmec se va inversa și ordinea tonalităților, fiindcă semnificația formelor s-a schimbat.

mai sus cu cartoane sau hîrtii colorate, se vor constata și alte „anomalii”. Se știe că verde față de roșu și galben față de albastru sînt culori con-trarii, tot atât de opuse ca și alb față de negru. De aceea, dacă se supra-pune o formă cenușie pe un fond verde, cenușii va prelua o tentă roșia-tică. Același fenomen va avea loc cînd se va suprapune o formă cenușie pe un fond galben — cenușii va deveni albastrui. De îndată ce se ală-tură suprafețe colorate diferit, ele se influențează reciproc, se produce o tensiune pe întreaga suprafață, fiindcă deosebirea dintre culorile alătu-rate devine mai mare decît este de fapt. La formele suprapuse, modifica-rea are loc în sensul contrariu al culorii fundalului, adică verde spre roșu, galben spre albastru și invers. Intensitatea modificării și a contrastului dintre culorile alăturate depinde de distanța dintre ele, intensitățile culo-rilor (sau a uneia din ele), și relațiile de suprafață dintre cele două culori.

exemplu printr-o solarizare, nu ajung la impactul dorit, fiindcă ele prea liniu întâmplătoare prin manipulari de laborator. Înă, liniile obținute, de exemplu concret, dintre multe, este obținerea de către fotografi a unor norme care erau sau trecute cu vederea, sau insuficient înțelese. Un celor care au a face cu artel plastic, inclusiv fotografia, asupra unor fel- relative la particularitățile percepției vizuale, au darul de a focaliza atenția Oricum, legile vederii, prezentate mai înainte, precum și observațiile elevi de curs superior de la o școală din Paris.

blème de estetica, concluziile s-au bazat numai pe răspunsurile a 81 de lion nereprezentativ de participanți. De exemplu, la un test despre pro- rezultate au fost obținute numai prin întrebări la care a răspuns un eșar- o oarecare atitudine sceptică în ceea ce privește rezultatele. Multe din multe din rezultatele testelor făcute, chiar și de gestaliști, îndreptătesc la câteva, puține, dimensiuni măsurabile. În general se poate observa că pretări analitice ale operelor de artă, reprezintă o reducere nepermisă a artei bazate pe explicații post-facto, iar cele informaționale, bazate pe inter- De altfel, teoriile psihanalitice sînt greu de dovedit pentru că sînt încă subredă.

țională, deoarece puntea de legătură a acestor școli cu fotografia este cercetarea comparativă a comportamentelor, nici despre estetica informa- Freud este strins legat de arta suprarealistă. Nu s-a amintit nici despre unor direcții importante în dezvoltarea artelor. Spre pildă, numele lui psihanalitică a adus contribuții însemnate la concepțiile care stau la baza tit despre alte școli, în afară de cea „gestaliștă“, dintre care mai ales cea rezultatele cercetărilor, experimentelor și testelor amintite. Nu s-a amin- Privitul poate fi educat și rafinat. O contribuție în acest sens sînt și fiindcă el privește pentru ca și altul să vadă și să se bucure.

sale. Făuritorul de imagini trebuie să privească mai intens, mai calificat, mecanismele percepției vizuale ale aceuia căruia îi sînt adresate imaginile sensibilitatea și gîndirea creatorului, dacă acesta va ști să țină seama de tor. În imagini, privitorul lor va regăsi realitatea interpretată, filtrată prin de contemplare pentru semenii săi, încheind ciclul realitate-imagi-privi- creator nu creează imagini doar pentru plăcerea lui, ci ele devin obiecte exprima mai clar, mai pregnant, mai convingător. Fiindcă un adevărat însușirile subtile ale elementelor care formează imagini, pentru a se putea de însemnat pentru un creator, este posibilitatea de a subjuqa, de a folosi forme, al unor juxtapuneri de mase tonale și culori. Și, ceea ce este deosebit cepției vizuale, se va putea „vedea“ care este tilcul adinc al unor liniu și mod întimplător. Privind atent, pe baza cunoașterii caracteristicilor per- care depășește o simplă înregistrare pasivă de forme și culori, alăturare în oricine că privitul, mai ales pentru un creator de imagini, este un proces că cele prezentate în paginile dinainte sînt suficiente pentru a convinge pe logice, unele mai interesante și mai grăitoare decit altele. Se consideră însă S-ar putea continua încă cu multe exemple și rezultate de teste psiho-

PLEDOARIE PENTRU PRIVIT

canic-fotografică, se impun la fotografiere măsuri speciale, ca determinarea expunerilor și filtrașelor pe baza unor accesorii de precizie ca exponometrul și colorimetrul.

des nu se conformează sau nu îndeplinesc rolul necesar într-o configurație. Imaginea fotografică în ansamblul ei este adesea lipsită de articularea strînsă dintre părțile constitutive, rămînînd dezlînată și vagă ca înțeles, fiindcă se neglijează sau se aplică greșit principii despre grupaje, asemănare de forme, se neglijează relația figură-fundal sau alte principii despre care a fost vorba în cadrul acestui capitol.

Fotograful, devenind conștient de implicațiile iscate de elementele formale, poate evita multe greșeli, ridicînd imaginile sale la tensiunea incandescentă a emoției estetice. Francastel, în cartea sa „Pictură și Societate” (Ed. Meridiane, 1970) arată că „Imaginile plastice nu sînt dubluri sau substitute ale conceptelor, nici ogindiri fidele ale realității percepute; ele organizează semnele convenționale în configurații care oferă puncte de reper pentru interpretările active ale spectatorului.” Iar mai departe, același autor spune: „... opera de artă apare ca un cod de semne prin care artistul creează și nu imită, sugerează și nu reprezintă. semnifică și nu înregistrează...”.

Iată deci cum trebuie văzută calea lungă a percepției vizuale de la fenomene fizice la imaginea artistică, prin cercetări în care au fost antrenați oameni de știință, fiziologi, psihologi și esteticieni.

Lumea văzută — lumea redată



„În arte, nimic din ce este bine făcut nu este întimplător și nu cunoșc nici o operă care să fi reușit în alt chip decât prin prevederea și știința artistului. Artisții folosesc pretutindeni reguli, linii, măsuri, numere.”

PLUTARH

(Istoric grec, 45 (50)—125 e.n.)

Cei mai mulți oameni se mulțumesc cu contemplatul pasiv al lumii înconjurătoare. În general, ei privesc în jur, lăsând ochii să rătăcească în voie, pînă cînd întîlnesc ceva neobișnuit; sau, un zgomot, o mișcare bruscă, provoacă o schimbare a direcției privirii și îndreptarea atenției spre locul unde pare să se „întîmple ceva”. Într-o călătorie mai lungă cu trenul, stînd la fereastra vagonului, rareori privirea se fixează asupra unui anumit detaliu. Are loc doar o înregistrare indiferentă de impresii superficiale. Acest privit „fără țel”, atît de răspîndit, are urmări dintre cele mai curioase. Printre altele, faptul că relațiile marilor ochiari care au fost prezenți la un anumit eveniment, sînt adesea foarte contradictorii. Fiecare a fost trapat de altceva, martorii nu-și mai amintesc cu precizie forme, culori, dimensiuni sau alte amănunte semnificative. S-a văzut în capitolul precedent că multe informații sînt triate chiar la nivelul ochiului și nu sînt transmise mai departe creierului, deoarece nu semnifică ceva important în cadrul preocupărilor din acel moment. Este inutil și foarte obositor ca tot ce este văzut să fie înregistrat cu maximum de detalii. De fapt, ochiului îi trebuie relativ puține elemente — linii, forme, culori — ca să identifice un obiect. Memoria vizuală, imaginația, suplinesc elementele lipsă. Ernst Gombrich, referindu-se, în culegerea sa de articole „Meditations on a Hobby Horse” (1978), la psihologia animalelor, arată că nu este nevoie decît de o imagine minimală („minimum image”) ca să se declanșeze o reacție specifică. De fapt, recunoașterea unui obiect reprezentat într-o imagine în forma sa cea mai generalizată este un act intelectual, de gîndire. Nu este necesară o mare cantitate de detalii pentru ca privitorul să înțeleagă ce se află într-o imagine. Dimpotrivă, cu cît imaginile sînt mai simple, cu atît mai pregnant își comunică conținutul. Adesea, imaginile cu multe detalii complică înțelegerea lor. Cu totuși alta este situația celui care privește cu intenția să creeze imagini, primind sugestii de la realitatea de care este înconjurat. Privirea lui capătă un scop bine definit. El analizează ce i se oferă, cîntărește elementele și posibilitățile plastice, ia decizii asupra alegerilor. Dar, înainte de a merge mai departe, este bine să se treacă în revistă unele păreri despre

Desigur, la acest stadiu al cercetării despre natura imaginii, este recomandabil să se facă o scurtă incursiune în domeniul esteticii. În „Estetica” editată de Editura Academiei Republicii Socialiste România (1983), regretatul Ion Pascadi deslușește problematica țesută în jurul operei de artă. Pe baza unor referiri la textul amplu al lucrării amintite, se va încerca să se clarifice noțiunea, poate încă insuficient aprofundată, de imagine, ținând seama în primul rând de implicațiile de ordin estetic. Ion Pascadi își începe studiul punând întrebarea „Ce este opera (de artă) ?”, iar răspunsul este : „În primul rând opera de artă reprezintă o construcție care își are rațiunea în ea însăși și nu un simplu derivat al unor rațiuni de alt ordin (politic, filozofic, etic, religios etc.) ceea ce nu înseamnă că ea nu este în corelație cu acestea. Caracterul de construcție specifică al operei rezultă dintr-un act de compoziție ce da naștere unei structuri particulare în care părțile sunt asamblate într-o totalitate sintetică”. Mai departe : „Valoarea operei de artă rezidă, într-o extrem de mare măsură, în noutatea pe care o reprezintă structura ca totalitate față de spațiul social și temporal în care se mișcă receptorul (ei), având în mod unitar o atitudine constativă și apreciativă față de ea”.

Autorul arată, în continuare, că operei de artă îi este specifică „unitatea dintre senzorial, afectiv și rațional”. Caracteristic operei de artă este faptul că ea „mișcă contactul creatorului cu publicul său, iar structura ei, purtătoare potențială a semnificațiilor, creează receptorilor stările subiective corespunzătoare, fiind într-o relație indirectă cu obiectul reprezentat sau sugerat”.

Pentru fotografi, sublinierea dinainte este extrem de importantă pentru că, în cele mai multe cazuri, strădania principală a fotografului rămâne aceea de a reproduce cu maximum de fidelitate subiectul său. Fotografii, care simte și gândește mai adânc decât un documentarist, are la dispoziție o gamă suficient de largă de posibilități tehnice și artistice pentru a depăși simpla copie exactă. De la alegerea unghiului de fotografiere și a încadrării, până la regimul proceselor în laborator, există zeci de posibilități de a interveni în mod creator, pentru ca să se creeze acea relație indirectă cu obiectul.

Conform părerii lui Pascadi, „opera de artă este simultan un lucru, o configurație structurală, un simbol senzorial, afectiv și rațional ce se oferă spectacular contemplării, sugerând expresiv și ilimitat, o semnificație ideală cu ajutorul unui suport material și un raport indirect cu obiectul sau atitudinea pe care le reprezintă... finalitatea ei expresă este de a produce delectarea față de un produs uman original...”.

Studiul lui Pascadi respinge viziunile simpliste despre opera de artă, cum sînt de pildă „opera oglindă fidelă, opera obiect excepțional, opera surrogat afectiv, opera simplu mijloc pentru alte scopuri fără o finalitate proprie.”

Toate produsele activității umane — inclusiv roadele creativității — slujesc un țel, răspund unor cerințe umane. Opera de artă are deci o fi-

nalitate estetică expresă.

Produsul artistic nefiind un obiect utilitar, arta are o libertate marcă, adică examinând alcătuirea operei, se capătă impresia că la baza construcției ei au stat bunul plac al artistului, hazardul, spontaneitatea. Totuși, la o analiză mai atentă, se observă că artistul a fost obligat să se supună unor constrângeri, cum ar fi: necesitatea ca opera să fie un întreg, construcția operei trebuie să țină seama de cimpul de posibilități, deschis atât de intenția inițială cit și de actele succesive ale procesului de creație, deoarece fiecare înaintare către opera finită închide sfera opțiunilor ce puteau fi urmate. Mai departe, specia, genul, ramura artistică în care se încadrează opera limitează și ele libertatea creației, legile lor delimitând un anumit cadru. Constrângeri ale libertății sunt impuse și de materialul folosit, precum și de uneltele de creație. În afara acestor limitări estetice, intervin deopotrivă constrângerile extraestetice având a face cu grupul social, caracteristicile epocii în care se creează, sistemul de valori existent, tradiția, gradul de accesibilitate al publicului etc.

Fotografii se pîng adesea că ei sînt dezavantajați față de alți creatori din cauza multiplexelor constrângeri la care sînt supuși, mai ales de mijloacele tehnice pe care le au la dispoziție. Din cele de mai sus reiese că în toate ramurile de creație există limite și constrângeri, unele foarte concrete. Actul creator trebuie să fie însoțit de multă ingeniozitate și de o profundă cunoaștere a meșteșugului, pentru a depăși limitele, rămînînd totuși în sfera specificului mijlocului propriu de expresie.

În ceea ce privește esența artistică a operei, se va sublinia numai faptul că opera este un organism viu, urmînd că doar descrierea ei o mortifică, deoarece esența estetică a operei trebuie pusă în relație nu doar cu structura, ci și cu forma, adică totalitatea elementelor componente care graiesc despre universul artistic închis în construcția respectiva. În acest sens, expresivitatea devine una din trăsăturile principale ale operei de artă.

Trăsăturile principale ale operei sînt cele de organism compus dintr-o totalitate de relații esențiale exprimînd prin intermediul unei compoziții o estetică specifică care cere să fie contemplată și însușită pentru sine. Opera ca totalitate presupune relația dintre întreg și părți, în așa fel încît aceasta să nu poată fi desfiăcută. Fiecare element este necesar și la locul lui.

Comunicarea realizată de operă — comunicarea interumană care nu este strict informațională, educativă sau cognitivă, ci în primul rînd delectativă — nu este una logico-teoretică, ci mai curînd una emoțional-sensibilă.

Mesajul artei există numai prin și datorită limbajului ei. Sensul nu este dat doar de temă, subiect, informație, ci trebuie căutat și în planul morfologic-stilistic, în sistemul de semnificații. Limbajul nu apare doar ca un înveliș, ci el dă expresie mesajului, introducîndu-l în sfera artisticului, pentru că în afara lui am rămîne în planul strict logic, ceea ce îi răpește artei specificitatea.

Limbajul artei, prin codul și semnele pe care le introduce, face mult mai mult decît să redă realul reflectat.

Istoria artelor plastice trasează etapele relevante ale dezvoltării organizării spațiului pictural și modalitățile de a exploata datele geometriei în circumscrierea spațiului și folosirea acestuia pentru obținerea unor

CADRUL

plastică. Utiliza suprafața este frapantă. Geometria a început să se impună în arta mileniului III î.e.n. (fig. 49). Deosebirea dintre cele două modalități de a fresca rupestră din Spania (fig. 48) și un mozaic egiptean de la începutul plastice este ilustrat în mod relevant în cartea lui René Huyghe, printre spațiului apare și în arta figurativă. Acest însemnat pas în istoria artelor alternând, integrându-se într-o compoziție generală. Cîrînd, organizarea regulate, cu suprafețe în formă de tablă de șah, benzi suprapuse, modele ramice. Oalele se împodobeau cu ornamente formate din benzi de forme prafate, a găsi trasee optime, a apărut mai întîi în arta decorativă, în ce- Organizarea spațiului, adică necesitatea de a măsura, a repartiza su-

„geo-metriei”. — toate acestea au stat la baza nașterii aducțiunea apelor de irigație delimita și a măsura suprafețele ogarelor, găsirea traseelor optime pentru în comun”. Într-adevăr, proprietatea asupra pămîntului, nevoia de a transformat (organizarea spațiului) într-o necesitate fundamentală a vieții „în momentul în care evoluția societății și trecerea la stadiul agricol au organiza spațiul pictural, René Huyghe arată că ei au găsit soluția abia despre eforturile milenare ale artiștilor, de căutare a unor soluții pentru a capitol intitulat „Organizarea spațiului pictural și originile lui”. Vorbind În cartea sa mult răsfodă „Dialog cu Vizibilul”, se găsește un sub-

plauzibile. René Huyghe, care propune o ipoteză dintre cele mai interesante și pierce în negura îndepărtată a vremurilor, se apelează din nou la eruditul cupare permanentă în tot decursul istoriei artelor. Pentru o etapă care se tere de sugestie. Găsirea formulelor geometrice optime apare ca o preo- cere acel „metron” care stabilește proporții și echilibru, frumusețe și pu-reprezintă intruparea conținutului ei de idei și sentimente”. Orice formă înăuntrul suprafeței imaginii pentru obținerea aceluia „aspect sugestiv care la „geometria” ei, la determinarea limitelor imaginii, amplasarea semnelor ale imaginii, forma impune creatorilor cerințe foarte concrete cu privire este imaginea, tabloul, fotografia. În afara de cerințele filosofico-estetice cadrul preocupărilor legate de operele plastice, forma ca realitate sensibilă cuvînt „geometrie”. Consistența fizică a operei de artă este forma, iar în pămînt=geo, iar măsură=metron. Se ajunge astfel la binecunoscutul dinainte ? Dacă se traduce însă subtilul în greaca veche, se va vedea că Ce legătură poate avea subtilul de mai sus cu discuția elevată

MĂSURAREA PĂMÎNTULUI

Existența operei de artă presupune în mod obligatoriu prezența ne-mijlocită a formei ca realitate sensibilă avînd o consistență fizică și un aspect sugestiv care reprezintă intruparea conținutului ei de idei și sen-timente.

efecte artistice. Cei interesați vor găsi în literatura de specialitate o mare bogătie de exemple și sugestii. O lucrare dintre cele mai originale și la în limba română și apărută la Editura Meridiane în anul 1979.

Pentru fotografi, alegerea cadrului, încadrarea, par chestiuni de rutină. Geamul mat sau vizorul determină forma și marginile cadrului. Elementele ce vor fi cuprinse în interiorul cadrului „se văd”. Trebuie doar avut grija ca să intre „tot”, fără a tăia elemente esențiale și să se respecte câteva „reguli” elementare de echilibru și/sau armonie. Dar chiar și pentru acei fotografi care văd atât de simplist, apar dificultăți. Ei privesc imensitatea de elemente din jurul lor, privesc apoi prin vizor, dar nu știu ce să aleagă, încotro să fixeze pe peliculă. Chiar dacă au un vag simțământ că au în față lor „ceva frumos”, le vine greu să se hotărască „cît” din ceea ce văd să cadreză, „cum” să arate ce au simțit, „unde” să așeze în cadru ceea ce socot ei frumos. Nu se amintesc multe cazuri în care fotografii se încrede doar în întimplare și mitraliază în dreapta și în stînga, lăsînd răspunderea pe seama aparatului „perfectionat” pe care îl posedă. Cadrul nu este însă o chestiune nici simplă, nici de rutină. El face parte din lunga serie de decizii artistice care duc la reușita finală. A cadra înseamnă nu numai a alege, dar mai ales a renunța.

CU CE SE INCEPE ?

Este foarte dificil a da un răspuns simplu. Poate că ar trebui început cu întrebarea generală „de ce se fotografiază, cu ce scop?” Poate chiar cu „cine este cel care fotografiază?”, ce fel de om este el, ce îl preocupă, la ce nivel cultural se află, ce concepții filozofice, artistice, politice, sociale are, care îi este orizontul de preocupări? Nu se poate intra în arena creației nepregătit! Desigur, acesta este începutul — pregătirea, formarea unei personalități bine conturate. Nu se ia în mînă creionul, pensula, aparatul de fotografiat, fără a ști ce se poate face cu acestea, ce pot ele și ce poți și vrei tu, omul care le minuieste.

Dar, venind mai aproape, la cercetarea problematicii suscitată de adoptarea cadrului ca delimitare a suprafeței imaginii, se întîlnesc aspecte noi, necunoscute autorilor desenelor rupestre.

Decizia de început, hotărîtoare, este separarea elementelor care vor fi incluse în cadru de cele care vor rămîne în afara lui. Este o decizie grea în urmări, fiindcă este iremediabilă. Ceea ce s-a lăsat în afara cadrului este pierdut pentru totdeauna, imaginea va comunica numai prin ceea ce se află înăuntrul ei. Dacă de pe o înălțime se vede un sat, se pot realiza fotografii cu obiective de diferite lungimi focale cuprinzînd întreg satul cu împrejurimile — doar ultima principala — doar un pic de casă — o singură casă — poarta casei cu două femei pălăvrăgînd în fața ei — doar o singură fereastră cu mușcate... Fiecare imagine succesivă va „spune” altceva, de-terminînd un alt raport între informația cantitativă și cea calitativă, creînd ambianțe, atmosfere, contexte, specifice pentru fiecare încadrare. Cadrul impune privirii obișnuite să rătăcească în vole în toate direcțiile, o graniță. Cadrul separă o lume reală, nemărginită, de un segment brutal delimitat care capătă o viață proprie. Niciodată, privind, nu se în-

terpun limite între suprafața care se fixează, care interesează pe moment, și cea din jurul ei. Privitorul are impresia că vede aproape întregul orizont, cu singura deosebire că porțiunile laterale se disting mai puțin clar. Omul nu vede prin cadre dreptunghiulare cu margini drepte, ignorând ce se află dincolo de margini; doar dacă privește printr-o fereastră. De aceea, oricărui artist îi vine greu să decupeze, din imensa realitate înconjurătoare, doar o porțică îngădită într-o formă geometrică rigidă. Fiecare porțică este legată prin mii de fibre de altele și destrămarea acestor fibre implică schimbări de raporturi, de sensuri, de dimensiuni și armonii. Aproape fiecare element din ceea ce se vede aduce o contribuție în ceea ce privește înformația generală, atmosfera sau tilcul întregului. Decizia de a tăia, încadra, izola, nu se poate lua decât dacă artistul este capabil să creeze înăuntrul cadrului un context nou, încheiat, care să-și ajungă sieși. Fiecare decupaj are drept rezultat un alt înțeles. O singură casă într-un cadru este doar „o casă”. Dacă sînt două case într-un cadru, se pot face comparații — una e mai mare, alta mai frumoasă, una e nouă, alta veche etc. Înainte de a face decupașul, artistul trebuie neapărat să aibă un gând, o intenție artistică. Aceasta îl va ajuta să găsească decupașul care îi este necesar.

Judecînd după multe fotografii nereușite, se poate spune că unii fotografi nu știu ce să caute atunci cînd pîmbă aparatul în toate direcțiile, privind prin vizor. Multe fotografii seamănă mai mult cu inventare contabile decît cu imagini: 2 vaci, una casă, 1 stîlp de telegraf, una șură, 3 copaci! Într-o situație contabilă se alcătuiește o listă: o imagine înăse este o construcție structurată, în care, după cum s-a arătat, există o strînsă relație între întreg și părți, astfel încît fiecare element își are locul lui determinat în mod necesar.

Pe bună dreptate, Rudolf Arnhem, în cartea sa „The Power of the Center” spune că „fără delimitare nu există înțeles” și, mai departe, „natura unui obiect poate fi definită numai în contextul deosebit la care se referă” (înăuntrul cadrului). Cadrul, forma lui, raportul dintre dimensiunile laturilor, așezarea lui — pe lat sau pe înalt — influențează în mare măsură atmosfera, înțelesul, posibilitățile compositionale și tensiunile care iau naștere înăuntrul lui.

Din fig. 52 se poate observa cu ușurință cum descresce dinamismul diagonaliei ascendente de la a prin b la c, în raport cu proporția dintre laturile cadrului și așezarea pe înalt sau pe lat. Acesta este unul dintre cele mai simple exemple care, totuși, poate să dovedească însemnătatea formei și așezării cadrului. Cadrul trebuie întotdeauna analizat prin cele două funcții pe care le are: eliminarea a tot ce se află în afara lui și, în al doilea rînd, crearea unei anumite suprafețe încărcate cu forțe potențiale. Deosebit de important este faptul că îngădirea da naștere unei suprafețe și determină centrul principal al întregii compoziții realizate în interiorul cadrului. Orice semn — punct, linie, formă — plasat pe suprafața cadrului provoacă tensiuni, ele întrec „liniștea” suprafeței, starea ei de entropie. În fig. 54 se pot urmări tensiunile care se formează de îndată ce se plasează în cadru o formă oarecare, de la „liniștea” din a la echilibrul din b, unde forma e plasată chiar pe centru, și diferitele tensiuni care se formează în c, d, e, f. Din cele arătate înainte, se poate conchide că, pe baza ideii artistice, ar trebui început cu determinarea decupașului și alegerea formei și așezării cadrului.

O dată stabilit cadrul, se „deschide fereastră” prin care se arată privitorului ceea ce artistul dorește ca acesta să vadă. Va trebui să se organizeze suprafața cadrului, astfel ca privitorul să nu simtă nevoia să evadeze din cadru și, pe de altă parte, privirea lui să parcurgă un traseu dorit de artist și să sesizeze intelectual și emotiv intenția artistică.

Este ușor de dat indicația „a se organiza suprafața cadrului”. Trebuie arătat și care sînt mijloacele artistului pentru a duce la bun sfîrșit această operație. În majoritatea cazurilor, subiectul unei imagini este reprezentat printr-un element de o formă oarecare. Acest element trebuie să fie clar deosebit de alte elemente din cadru. Pentru a-l scoate în evidență, există două soluții principale : dimensiunea lui, care trebuie să fie mai mare decît a celorlalte elemente, și așezarea lui într-un centru cu o poziție favorabilă.

Suprafața cadrului va fi împărțită în zone care vor prelua diferite funcții. Nu există reguli care să dicteze cîte zone vor fi, nici rolul fiecărei zone. Totul se hotărăște numai de autorul imaginii în funcție de caracteristicile subiectului și de intenția artistică.

Este o mare deosebire între posibilitățile și modul de lucru al pictorului și cele ale fotografului. Primul este confruntat cu o suprafață goală pe care poate s-o „umple” așa cum crede și dorește el, conform unei geometrii pe care și-o hotărăște singur. Fotograful este confruntat cu un cadru plin cu cele mai diferite elemente. El poate doar să aleagă și să respingă, să mo-

difice proporții, să schimbe unghiul din care fotografiază, să caute sau să aștepte o lumină (și umbră !) corespunzătoare, să pună în pagină subiectul principal, poziționîndu-l așa cum crede de cuviință.

... și toate aceste decizii, plus cele tehnice specifice fotografice, trebuie luate în momentul în care fotograful se află față în față cu subiectul său, care, de cele mai multe ori, nu este static, nu așteaptă impasibil rezultatele deciziilor fotografului...

Fotografatul nu are răgazul pictorului de a-și gîndi în liniște compoziția, de a face schițe și încercări, de a-și continua lucrul în liniștea atelierului. Fotograful trebuie să reacționeze spontan și să ia decizii definitive chiar în clipa confruntării cu subiectul. De aceea este neapărat necesar ca el să-și fi însușit bine cunoștințele despre compoziție, să-și fi educat ochiul, pentru a putea declanșa fără ezitări. Unul dintre cei mai renumiți fotografi din ultimele decenii, mare meșter al fotografierii „pe viu”, Henri Cartier-Bresson, spunea : „Pentru ca un subiect să aibă puterea de a comunica cu toată intensitatea, trebuie stabilite cu rigurozitate relațiile dintre forme... Foto-

grafia este pentru mine recunoașterea în realitatea înconjurătoare a unui ritm de suprafețe, de linii și de valori... compoziția... este coordonarea organică a unor elemente vizuale... noi lucrăm în timpul mișcărilor, un fel de presiune a vieții, și fotografia trebuie să sesizeze din mișcare echilibrul expresiv... Compoziția trebuie să fie una dintre preocupările noastre constante, dar în momentul fotografierii, ea nu poate fi decît intuitivă, pentru că noi sîntem în luptă cu clipe trecătoare și relațiile sînt în continuă schimbare.”

Este drept să se sublinieze faptul că Henri Cartier-Bresson are o formă de pictor ! El a urmat un institut de învățămînt superior unde s-a familiarizat cu cele mai multe aspecte care, mai tîrziu, i-au folosit atît de mult în strălucita sa carieră de fotograf.

Încă din antichitatea greacă s-au căutat relații armonioase între dimensiuni, nu numai în artele plastice, dar și în muzică. Anticii căutau să afle în matematică și geometrie puncta capabilă să facă legătura între terestru și divin. Unele cifre au fost investite cu calități magice, numai că nu aceleași cifre erau considerate la fel de „magice” în diferite culturi. Media de aur însă, și-a păstrat de-a lungul vremurilor valoarea de instrument de organizare armonioasă a suprafeței imaginii, indiferent de faptul că numărul de aur se interpreta ca „divina proporție”, magie, sau se folosea de artiști din cauza ușurinței cu care se determina, rezolvind în practică de atelier sarcinile foarte concrete de stabilire a armoniei. Demitizată, media de aur rămâne pentru majoritatea pictorilor, un instrument de lucru la care apelează des. În 1912 s-a organizat la Paris „Salonul secției de aur” de pictori J. Villon, Marcel și R. Duchamp, Gleizes și Picabia. Azi încă, deși unii pictori moderni îi neagă valabilitatea, numărul de aur poate fi ușor recunoscut în numeroase compoziții, chiar și în cele mai abstracte.

Pentru fotografi, care nu-și pot stabili împărțirea cadrului pe bază de calcule complicate, sau folosind rigla și compasul, se recomandă totuși

MEDIA (NUMĂRUL) DE AUR

Fără a reduce problemele la aspectele cele mai simple, este dificilă găsirea soluțiilor. De aceea se poate spune, în acest context, că imaginile fotografice pot fi reduse la două tipuri de bază: imagini care exprimă statică și altele care exprimă dinamism. Astfel simplificată problematica, se pot discuta reperele celor două tipuri diferite de imagini.

Pentru imaginile statice, se va plasa elementul principal în zona centralului geometric al cadrului. Aceasta așezare este foarte echilibrată, produce o armonie bilaterală cu tensiuni care se anulează reciproc printr-o forță centripetă dominantă.

Pentru imaginile menite a exprima dinamism, elementul principal se va plasa ex-centric, în afara zonei centralului geometric. Aceasta plasare, prin care cadrul este împărțit în două suprafețe inegale, produce tensiuni puternice cu caracter dinamic. Cu cât se alege o zonă mai îndepărtată de centrul geometric, cu atât tensiunile vor fi mai puternice prin dezechilibrare raportului dintre suprafața ocupată și cea liberă.

Dar, între staticul centralului și dinamismul puternic al zonelor dinspre marginea și colțurile cadrului, se află și zone în care forțele centripete și centrifuge se armonizează.

REFERE PENTRU PUNEREA ÎN PAGINĂ

Bineînțeles că nu toate imaginile fotografice sunt realizate „pe viu”. Genuri ca fotografia de arhitectură și portret, peisaj și natură moartă, pot fi studiate îndelung, se pot realiza variante, se pot așeza persoane și lucruri acolo unde se va simți nevoia, multe imagini se pot repeta în condiții noi. Unii fotografi care lucrează în genurile mai statice au început să folosească aparatele „Polaroid”, cu care fotografiază diferite variante, și, având de îndată imaginile gata, pot judeca mai precis rezultatele. Pe această bază, ei trec apoi la realizarea imaginii definitive cu aparatul convențional.

PICTURA ȘI FOTOGRAFIE

observarea unei aproximatii a mediei de aur. De fapt, ea corespunde foarte aproape cu împărțirea laturilor sau a suprafeței în raportul $1/3-2/3$. Proiectarea de aparate fotografice — pelicule și hîrtii — precum și fabricarea lor nu trebuie făcută cu rigiditate. Artistul se va lăsa condus de inteligența sa optică și de simțul său intuitiv pentru echilibru și armonie. Înainte de a încheia această discuție despre „proportia divină”, se va arăta că, încă în anul 1571, un pictor francez ținea să se prezinte „Maistre Jean Cousin, peintre géométrien” ! Se amintește această titlatură doar pentru a indica transformarea modului de abordare în creație, cu privire la geometrie.

Este cazul să se sublinieze, la începutul acestor noțiuni despre compoziție, că regulile despre care va mai fi vorba, nu trebuie aplicate în mod neimaginativ. Este neapărat necesar ca ele să fie bine cunoscute, însă aplicarea lor nu trebuie făcută cu rigiditate. Artistul se va lăsa condus de inteligența sa optică și de simțul său intuitiv pentru echilibru și armonie.

o împărțire armonică a suprafeței cadrului.

se vor putea plasa pe una din axele treimilor, obținînd prin această așezare pilda orizontului în fotografia de peisaj, sau axul corpului omenească la portret, punerea în pagină este mult ușurată. Elemente principale, cum ar fi de pildă orizontul în fotografia de peisaj, sau axul corpului omenească la portret, permită cu ușurință împărțirea laturilor în raportul mai sus. Astfel, cantii de aparate fotografice, și-au standardizat astfel produsele încît să ducători de materiale fotografice — pelicule și hîrtii — precum și fabricarea lor nu trebuie făcută cu rigiditate. Artistul se va lăsa condus de inteligența sa optică și de simțul său intuitiv pentru echilibru și armonie.

Multă vreme pictura a fost subordonată arhitecturii. Picturile (și basoreliefurile) îndeplineau rolul de a împodobi anumite suprafețe libere ale edificiilor și caselor. Acestea aveau forme foarte diverse și cereau pictorilor multă ingeniozitate pentru a crea compoziții încheiate înăuntrul lor. Cu timpul, cadrele s-au simplificat, ajungîndu-se o dată cu tablourile de șevalet, la eliberarea picturii de tirania arhitecturii, în ceea ce privește dimensiunile și formele cadrului.

Se observă o deosebire fundamentală între pictori și fotografi în ceea ce privește atitudinea față de suprafața delimitată de cadru. După cum s-a arătat, pictorii încep prin a avea o suprafață goală înăuntrul unui cadru ale cărui dimensiuni și proporții ale laturilor, le hotărăsc singuri. Tot ei își elaborează șarpanțele pe care își vor construi compoziția, împărțind cadrul cum cred, determinînd amplasarea diferitelor elemente și proporțiile dintre suprafețe, relațiile dintre tensiuni, atmosfera predominantă. Se poate afirma că ei au toată libertatea de a organiza suprafața cadrului pe baza necesității lor artistice.

La fotografi, situația este cu totul alta. Ei trebuie să înceapă, în marea majoritate a cazurilor, de la o suprafață plină. Plină cu elemente disparate, împănate, proiectate prin obiectiv pe geamul mat, care are o formă standardizată. Ei nu au posibilitatea, ca pictorii, să-și elaboreze o șarpanță pe care să-și organizeze compoziția. Din noianul de elemente înghesuite pe geamul mat, ei caută, în primul rînd, să descopere pe acelea care sînt susceptibile de a deveni un embrion de organizare. Prin cadrare selectivă se vor putea elimina unele elemente străine de subiect sau chiar suprafețe, mai ales dacă acestea se află spre marginea cadrului. Fotografii este nevoit să-și analizeze subiectul din cît mai multe unghiuri și de la distanțe diferite, pînă cînd își purifica elementele esențiale, relațiile dintre ele, dimensiunile pe care le vor avea în cadru. Abia după ce ajunge la primele concluzii cu privire la elementele ce vor fi cuprinse în cadru și relațiile posibile dintre ele, va putea începe punerea în pagină.

Pentru clarificarea intențiilor artistice ale autorului unei imagini, forma și așezarea cadrului au o însemnătate de ordin major. Aceasta însemnătate se explică prin natura tensiunilor care pot lua naștere pe suprafețe de forme diferite și prin posibilitățile variate de a adopta soluții compoziționale conform cu caracteristicile suprafețelor.

Figurile alăturate vor contribui la înțelegerea mai lesnicioasă a pre-miselor care se află la baza acestor deosebiri. Examinând mai întâi fig. 53, a se constată că zonele din preajma celor patru laturi ale cadrului au conotații diferite, cele de sus și jos pe baza experienței de toate zilele, cele din dreapta și stînga, pe baza legilor văzului discutate înainte. Într-un cadru de formă pătrată, tensiunile care pornesc din centru spre periferie sînt egale, echilibrîndu-se între ele (vezi fig. 53, b). Cadrul acționează asupra tipului de compoziție posibil înăuntrul lui, oprind sau liberînd elanul după forma și direcția liniilor de forță. Înăuntrul unui cadru de formă pătrată se potrivește compoziții statice, echilibrate, strîns structurate. Chiar și diagonalele, de obicei dinamice, sînt echilibrate într-un cadru pătrat, formînd unghiuri de 45° atît cu verticala, cît și cu orizontala.

Cadrul obișnuit de formă dreptunghiulară permite desfășurări de forțe variabile. El poate fi așezat avînd ca bază latura mică, adică, „pe înalt”, sau invers, cu latura mare ca bază, adică „pe lat”. Deosebirea de așezare creează, pe de o parte, posibilități de rezolvări compoziționale diferite și, pe de altă parte, impresii diferite la receptorul imaginii. Cadrul „pe înalt” cu distanță mare între „pămînt” și „cer” permite desfășurarea unor compoziții spre înalt, cu verticale lungi, elegante, care desfid gravitația, cu implicații de zbor spre înălțimi. Cadrul „pe lat” este așezat pe o bază solidă, suferă influența „pămîntului”, a gravitației, iar tendințele de înălțare sînt repede oprite de „cerul” jos. În schimb, distanța dintre „trecut” și „viitor” este mare, favorizînd compozițiile cu orizontale lungi, leneșe, solide, care pot fi urmărite îndelung (vezi fig. 53, c și d). Dacă se trece de la formele de cadre dreptunghiulare obișnuite, cu raportul dintre laturi de aproximativ 2/3, la cadre alungite vertical sau orizontal, observațiile de mai sus se amplifică pe măsura ce crește diferența dintre dimensiunile perechilor de laturi.

GUST, EXPERIENȚĂ, INTELIGENȚĂ

În arte, ca și în alte domenii de activitate, există dogmatici și rutinieri, precum și inovatori îndrăzneți și revoluționari. În disputa dintre aceștia învinge adesea bunul simț. Din acest punct de vedere este grăitor un citat pe care C. F. Brioux îl reproduce în cartea sa „Traité du Beau essentiel dans les arts” (Paris, 1752). Frază îi aparține lui Claude Perrault, arhitect francez (1613—1688), care, negînd valoarea proporțiilor stabilite printr-un consens și acceptate orbește, susține: „Aceste proporții pot fi înlocuite cu altele; totul depinde de gust, de experiență, de inteligență”. S-ar mai putea adăuga fantezia creatoare.

În special în fotografie se cer compoziții simple — altele cu greu sînt posibile — însă compozițiile alese trebuie să fie pregnante și ușor citibile de privitori. Fotografia are un public cu mult mai larg decît pictura și, în

General, mai puțin pregătit. Cultura plastică fotografică este încă un domeniu în care au pășit puțin. Însă fiecare om este supus, într-o măsură, efectelor legilor văzului. Acestea pot forma baza sigură a construcțiilor compoziționale și de aceea s-a început această carte cu prezentarea legilor văzului. Stăpânindu-le bine, se va trece cu vremea și la gust, inteligență și fantazie vizuală.

ZONE DE INTERES

Pe cuprinsul cadrului se pot distinge zone, suprafețe, care sînt mai favorabile amplasării elementului, subiectului principal, decît alte zone. Așezînd elementul principal într-una din aceste zone, apare prima premisă de ordine în cadru, se formează un centru tensional, în jurul căruia, în mod logic, pot gravita celelalte elemente.

Una din aceste zone este regiunea din jurul centrului geometric al cadrului, acolo unde se încrucișează diagonalele. În fig. 56 se poate vedea că un portret din față, amplasat cu ceea ce are mai caracteristic — ochii și nasul — în zona centrului, umple cadrul în mod armonios și atenția privitorului este atrasă și fixată de trăsăturile care definesc subiectul. Observațiile rămîn valabile și pentru peisaj (fig. 50) și pentru orice subiect, puterea centrului exercitîndu-se ca o forță dominantă în cadru, oricîte alte elemente ar mai exista în jurul lui. Dinadins s-a desenat în colțul din dreapta jos al peisajului un element mai mare decît casa (gardul); fiind însă amplasat într-o zonă „nefavorabilă”, el nu are forța de a domina imaginea; privirea este atrasă în mod „magic” de casa din centru.

După cum se poate observa chiar numai din cele două figuri alăturate, compozițiile organizate pe centru sau, după cum se va arăta, pe axe mediane, care taie cadrul în două porțiuni egale, favorizează staticul, echilibrul perfect. Astfel de compoziții statice se folosesc pentru subiecte solide, care pot exprima calm, pondere și soliditate. Dacă se deplasează elementul principal din centrul geometric și/sau se renunță la împărțirea cadrului prin axe mediane, trecîndu-se de la raportul 1/2, la raportul 2/3, raport foarte apropiat de media de aur, în locul unei structuri echilibrate rigid se va obține o compoziție care va respira armonie. Cu aceleași elemente ca în figura precedentă, se prezintă în fig. 51, un peisaj care are cu totul altă atmosferă, parcă mai „plăcută”, ca să folosim un cuvînt foarte obișnuit. Se observă că laturile cadrului au fost împărțite în cîte 3 părți egale și s-au trasat perpendiculare din punctele marcate. Astfel s-au obținut patru puncte de intersecție, fiecare din aceste puncte devenind centrul unei posibile zone de interes principal. S-a ales cea din stînga, sus, plasîndu-se în această zonă casa. Gardul din dreapta jos nu mai este un element lipsit de importanță, ci devine un element în relație de contrapondere cu casa, dînd întregii imagini echilibru și armonie.

La cele două variante ale peisajului, s-au ales punerile în pagină respective numai pe baza dorinței de a putea sugera atmosfere diferite. Sînt însă și puneri în pagină pentru care artistul este obligat să opteze pentru o singură variantă, cealaltă fiind greșită. Un exemplu la îndemînă este portretul profil. Oricine privește fig. 55, a, b și c, va simți, ca și autorul portretului, că c este varianta optimă, pentru că nu este prea centrată și lasă „aer” în fața profilului, un spațiu spre care să „privească”.

De la arhitectul roman din sec. I, Vitruviu, ne-a rămas definiția simetriei pe care o reproducem aici: „Acordul potrivit al membrilor (elementelor) între ele, raportul fiecărei părți cu ansamblul”. Azi însă, prin simetrie se înțelege „modul de așezare a părților unei figuri astfel încât fiecărui punct al unei părți din figură să-i corespundă alt punct, așezat la aceeași distanță de o linie mediană”. (Dicționarul limbii române moderne). Pentru a se clarifica cât mai precis noțiunea, se consideră a fi util a repro-duce în continuare și definiția propusă de Charles Bouleau în „Geometria secretă a pictorilor”, mai ales că ea este gândită pe problemele speciale ale artelor plastice: „Dacă simetria înseamnă, în general, dispunerea părților asemănătoare, plasate într-un mod asemănător în cadrul unui ansamblu, atunci în mod obișnuit ne gândim la un ax de simetrie, având de o parte și

De multe ori, mergând spre originile unui cuvânt, aflându-i etimologia, se clarifică înțelesul lui. Astfel „simetrie” se trage din greaca veche, unde era folosit sub forma „sun metron”, însemnând „cu măsură”. „Echilibru” se trage din latină, din „aequus” care înseamnă egal și „libra”, cântar. În greaca veche „harmonia” înseamnă aranjare. În decursul secolilor, înțelesul acestor cuvinte s-a modificat — cum de altfel s-a întâmplat cu multe cuvinte din limbile antichității — ajungând la noi în accepțiunile limbii vorbite, de fiecare zi.

SIMETRIE, ECHILIBRU, ARMONIE

Ceea ce se numea „divina proporție” în evul mediu și încă în renaștere, ceea ce s-a demitizat azi în proporția $1/3-2/3$, a devenit un reper util pentru punerea armonioasă în pagină. Aceasta proporție, după câteva încercări, poate fi descoperită ușor chiar privind prin vizor și, dacă nu poate fi determinată precis la fotografiere, se poate interveni în timpul mării ne-gativului, în liniștea laboratorului, făcând în tihnă măsurători mai precise. La majoritatea fotografiilor de peisaj sint două repere mai importante care se vor determina de la început: linia orizontului și amplasarea elementu-lui principal. Alăturat se găsesc două exemple simple de punere în pagină (fig. 57, a și b).

De îndată ce se depășesc în mod voit proporțiile armonioase de mai sus, se poate ajunge la puneri în pagină insolite, dezechilibrate, care au însă darul de a sugera atmosfere deosebite, în orice caz, cel puțin neobișnuite (fig. 57, c și d).

Din cele câteva desene schematice prezentate, se poate vedea o mică parte din formele de punere în pagină posibile. Alegerea unei formule sau a alteia este întotdeauna subordonată cerințelor conținutului, caracte-risticilor care trebuie să reiasă din subiect. Nu de dragul unei formule in-solite se va alege aceasta, ci insolitul unui anume conținut va dicta forma în care el va fi prezentat. Orice încălcare a acestui principiu fundamental duce la imagini neconvingătoare, în care iese la iveală contrăcutul. Forma nu poate fi concepută decât ca schelărie a unui anume conținut. Fără con-ținut, schelăria rămâne goală.

Este bine ca fotografii să se „jocă” ca un „homo ludens” ce este, fă-cînd scheme cu cit mai diverse formule de punere în pagină; el își va educa astfel gândirea și imaginația optică și, poate, va descoperi unele for-mule noi, originale.

de alta două figuri ce coincid prin suprapunere... în artele figurative nu există, practic, decât o singură simetrie, cea raportată la un ax sau un plan vertical".

În fotografie nu se poate realiza o simetrie perfectă, conform definițiilor de mai sus, decât dacă se fotografiază subiecte care conțin această simetrie, cum ar fi arhitectura sau natura moartă aranjată în mod special în acest scop. Totuși, pentru subiectele care cer simetrie prin conținutul lor, trebuie ținut seama de obținerea ei în cadrul, printr-o punere în pagină în care axul median să fie clar scos în evidență și plasat chiar în regiunea centrală. Tot atât de importantă în compoziție ca și simetria, este contrariul ei, asimetria. Ea introduce în cadrul tensiune, rupe monotonia, uneori produce șocul neașteptatului. Dar nici asimetria nu poate fi lăsată jocului întinșării: Se va recurge la ea numai pe baza cerințelor unui conținut anume, care cere atmosfera posibilă prin acel mic accent de asimetrie în cadrul.

Înrudit cu simetria este echilibrul. Oricine își amintește statuile justitiei, se imaginează deasupra cadrului o balanță într-o anumită poziție de echilibru. Greutatea din fiecare talger se transformă în suprafață ocupată de elementele care se echilibrează.

Echilibrarea în cadrul nu se rezumă numai la relația între suprafețe. De fapt, principiile de compoziție nu acționează în mod izolat, ci se coroborează între ele. În cazul de față, două suprafețe egale și de forme similare, pot apărea dezechilibrate dacă una este neagră și cealaltă albă. Aceasta se explică prin principiile tonalităților și al culorilor care arată că tonalitățile închise apar mai grele, cu o pondere mai mare decât cele deschise. Atunci, pentru a echilibra o suprafață neagră, este nevoie de o suprafață albă cu mult mai mică. Tot astfel, structura lineară a unei compoziții poate fi statică, însă prin contraste puternice de lumină, caracterului static i se poate transmite o atmosferă dinamică. Aici se atrage doar atenția asupra interacțiunii dintre principiile de compoziție, urmând a da amănunte la locul potrivit.

Deosebirea dintre simetrie și echilibru, mai ales în fotografie, este doar o deosebire de nuanță. Despre aceeași imagine se poate afirma că are simetrie, dar și că este bine echilibrată și, bineînțeles, viceversa. În general, deosebirea constă în dinamica diferită: compozițiile simetrice sînt mai statice, mai rigide, pe cînd la cele echilibrate se pot observa tensiuni dinamice. Se ajunge la cea de-a treia noțiune, cea de armonie. Poate că este o noțiune mai dificil de sesizat, deoarece depinde în mare măsură de criteriul subiective, care sînt atât de diferite de la un om la altul. Armonia poate fi definită ca relația, liantul estetic, dintre două sau mai multe elemente din cadrul. Poate fi vorba atât de tensiuni care se armonizează, cît și de forme care, avînd caracteristici diferite, se îmbină în mod plăcut și, mai ales, de culori care corespund armonie prin nuanțele și saturația lor. Crearea oricărui tip de armonie în cadrul cere multă subtilitate și, s-ar putea spune că ea intervine în oricare alăturare de elemente.

Din cele arătate pînă aici reiese că "punerea în pagină" are valențe mult mai subtile și mai încărcate cu implicații decît "încadrarea". Această

importantă deosebire trebuie bine înțeleasă. Când se vorbește despre încadrare sau cadrare, această operație se referă la trasarea limitelor subiectului cuprins. Punerea în pagină, după cum s-a văzut, impune rezolvarea unor cerințe de ordin artistic, trecând dincolo de redarea realistă, spre domeniul atât de important al interpretării subiectului.

ELEMENTE DE COMPOZIȚIE. MIC EFORT SPRE ABSTRACTIZARE

Înainte de a trece la enumerarea elementelor de compoziție cu caracteristicile lor, este nimerit să se arate că nu se fac compoziții cu copaci, case, corpuri omenеști etc., cum s-ar putea crede. Compozițiile se fac cu linii de diferite forme și direcții, cu unghiuri cu deschideri variate, cu mase tonale de diverse intensități, forme și suprafețe. Orice subiect privit cu ochii întredeschiși, printre gene, va pierde multe dintre amănuntele sale nesemnificative, dar, în schimb, astfel simplificat, va revela valori de structură. Elementele de compoziție devin „semne” cu impacte și conotații psihologice foarte variate. Aceste „semne” eliberate de învelișul lor anecdotic, plasate în relații bine gândite între ele, produc în cadru tensiunile voite, atrag și conduc privirea, imprimă atmosfera necesară. Ele transformă realitatea searbădă. Artistul nu va mai fi preocupat de comunicarea unor informații despre subiect, ci va transmuta subiectul în valori emoționale.

Oricât s-ar accentua această deosebire între cele două moduri de abordare ale unui subiect, poate că tot nu va fi suficient. Ele stau la baza a două stiluri fotografice diametral opuse: fotografia-document și fotografia-operă de artă. Numai fotograful original și sensibil, capabil să facă micul efort de abstractizare, va putea să ajungă la esențele inefabile cerute de exprimarea cu valențe artistice, fiindcă fiecare formă, fiecare proporție sau tip de relație între elemente, își au înțelesul lor mult mai adânc decât cel geometric. Legile geometrice, aritmetice și fizice se cer interpretate pe plan estetic. În acest context, René Huyghe arată că, de exemplu, „linia nu servește numai pentru a reprezenta; ea poate deveni o plăcere pentru ochi”. Mai mult încă, cu referire la culoare, se poate spune că într-un tablou sau într-o fotografie color, se micșorează mult aspectele ei fizice, ea se înveșmîntează cu o funcție psihologică cât se poate de evidentă.

Ca să existe o operă de artă, trebuie să se fi produs acea fuziune între realitate, artist și imagine. Dar este o aberație a crede că realitatea poate fi reprodusă exact prin vreun mijloc de expresie artistic, că artistul poate fi absolut obiectiv și că imaginea este o copie după natură și nu o replică foarte subiectivă. Lordul Gombrich insistă că orice artă este „producere de imagini” și orice producere de imagini își are rădăcinile în crearea de „substitute”. În fiecare gen și stil de artă aceste „substitute” sînt create conform unor mijloace și tehnici specifice. Unii fotografi s-ar mira aflînd că atunci cînd fotografiază un copac, ei creează un substitut de copac. Numai prin simplul fapt că îl redau în două dimensiuni în loc de trei și că îl izolează de restul copacilor din jur printr-un cadru, înseamnă că a devenit un substitut. Chiar în Popart sau Minimal art, cînd se iau pur și simplu obiectele cele mai banale și artistul își pune semnătura în josul lor, declarîndu-le „opere de artă”, ele își pierd caracterul de obiecte și devin „substitute”.

Efortul de abstractizare pentru identificarea și crearea „semnelor” este cu atât mai necesar cu cât limbajul plastic se deosebește de cel vorbit sau scris prin posibilitatea de a exprima zone ale vieții interioare care nu sînt accesibile cuvintelor și, totodată, ele se exprimă dintr-un unghi cu totul deosebit. Semnele emoționează direct, ele mișcă sentimentele, au un puternic impact psihologic. Însă, totdeauna trebuie ținut seama că nici un limbaj nu își are rațiunea de a exista, dacă nu semnifică. Simplul joc cu semne fără înțeles, duce la o artă dezumanizată, searbădă, fără rost.

Cunoscînd și însușind cele arătate mai sus, se poate trece la descrierea elementelor de compoziție. Ele sînt puține la număr, însă prin combinarea lor, ele degajă forțe nebănuite de semnificație.

LINIILE

De fapt acest subiect ar putea fi expedit în cîteva cuvinte însoțite de scheme. Văzînd însă în ce chip barbar mulți fotografi maltratează liniile, fără respect pentru înțelesul și forța lor, făcînd solarizări din orice negativ nereușit, se consideră imperios necesar să se amintească cîte ceva din gîndurile celor care au folosit linii cu mare măiestrie, precum și ale celor care prin cercetările lor minuțioase în istoria artelor, au ajuns la concluzii prețioase despre adevărata valoare a liniilor. Ele nu servesc doar pentru a contura și reprezenta, ci ele pot deveni, după cum s-a arătat, o plăcere pentru ochi și, în același timp, o cheie pentru înțelegerea mai adîncă a subiectului imaginii; există o unitate cît se poate de strînsă între mijloacele creatoare și cele de imitație. Adesea nici nu se observă vreo deosebire între ele. Mai ales în fotografie, unde artistul este constrîns de mijlocul său de expresie să imite, chiar să reproducă, într-un fel, realitatea, se cere făcut efortul de descoperire a acelei eventuale suduri dintre imitație și creație, a exploatării valorii unor linii existente, în scopul creației. Schimbînd unghiul de fotografiere, dintr-o perpendiculară se poate face o oblică, dintr-un unghi drept, unul ascuțit, dintr-un cerc, un oval. Fotograful trebuie să decidă, în conformitate cu intențiile sale artistice, în ce mod va „imita” linia reală, supunînd-o nevoilor sale compoziționale.

Implicațiile care determină apariția, apoi caracteristicile și înțelesurile liniilor, sînt mult mai adînci decît apar la prima vedere. Liniile au luat naștere din confruntarea dintre materia moartă, amorfă, și forțele naturii, gravitație, tensiuni tectonice, vînt. Fără forțe, materia moartă reproduce aceleași forme, resemnîndu-se la extinderea în spațiu. Forțele sînt timp în acțiune, o acțiune bruscă sau încăpățînată care, întîlnindu-se cu materia, îi dă formă, lasă urme, zgîrie, sculptează. Este dificil a arăta cum s-a născut prima linie. V. Kandinsky, în cartea sa „Punct și Linie față de Plan” (1926), se limitează la discuții teoretice numai despre linia geometrică, despre care spune că „este o existență invizibilă”. Ea este urma lăsată de un punct în mișcare. Luînd ființă din mișcare, linia face astfel saltul din static în dinamic.

Foarte convingătoare sînt explicațiile științifice propuse de R. Huyghe în „Formes et Forces”. Acest erudit istoric al artei a aprofundat și științele naturii pentru a descoperi legități comune atât domeniului artelor, cît și al științelor. Și, într-adevăr, dînsul găsește nenumărate convergențe, pînă într-atît încît să poată afirma că artistul, oricît de original și inventiv ar

fi, nu poate să descopere nimic care să nu preexiste în natură. Explicația este că artistul e parte integrantă din natură și el gîndește și creează conform aceluiași legi după care iau naștere cristalele, florile și organismele cele mai evolute.

Privind de sus, din avion, dintr-o perspectivă foarte cuprinzătoare, R. Huyghe avansează ipoteze dintre cele mai interesante despre nașterea, dezvoltarea și înfățișările liniilor. Inspirat de rețeaua de ape și de nori, așa cum sînt văzute de sus, el afirmă că „prima linie, născută din jocul elementelor celor mai simple ale naturii... este sinuoasă, unduitoare... ea își pecetluiește solidaritatea cu lumea lichidelor... ea este compromisul rezultînd din opoziția dintre mișcător, care vrea să progreseze și nemișcatul care îi împiedică progresul... ea (linia) este prima schițare a dialecticii dintre forță și formă“.

Materia în mișcare este guvernată de o lege profundă, legea economiei. Pe baza acestei legi, apa caută traseul cel mai scurt, cel mai economic, săpîndu-și cu încăpăținare un drum care tinde spre linia dreaptă. Tot pe baza aceleiași legi, de astă dată a economiei de efort la om, se pot observa traseele potecilor și ale drumurilor de care ; omul caută să ajungă de la un punct la altul pe drumul cel mai scurt, iar ocoluri se fac numai cînd sînt în drum impedimente impuse de denivelări, cursuri de ape, lacuri sau mlaștini. Dar, cu cît omul își creează mijloace tehnice mai puternice, forțe noi, el își taie drumul cît mai drept, dinamitînd stînci, construind poduri și tunele.

... și, din ce în ce mai mult, spiritul omului devine o forță care modifică formele naturii și creează altele cu totul noi. Omul, materie din materie, este de asemenea supus legii economiei. Spiritul lui tinde spre linia dreaptă, spre drumul cel mai scurt dintre două puncte, introducînd teoria pură, rigidă, în viața de toate zilele. Astfel, în peisajul văzut din avion, apar primele linii drepte, izvodire și lucrare a omului, liniile ferate, autostrăzile, bulevardele orașelor și brazdele trasate cu tractorul. În cartea menționată, R. Huyghe arată : „Realul trebuie să cedeze ideii. Legea economiei... transferată în conștiință, nu mai depinde decît de capacitatea (omului) de a concepe și de a executa...“.

Linia, reală sau gîndită, este o necesitate a vieții. Ea joacă un rol însemnat în modul de înțelegere a lumii reale, în felul în care ea este reprezentată. Linia unește, fie că sînt două puncte îndepărtate sau apropiate, fie că sînt două aprecieri despre lucruri diferite, fie că sînt două gînduri. Inteligența omului se caracterizează, printre altele, prin capacitatea de a stabili legături în mod rapid, între obiecte, fenomene, senzații și gînduri. În Orientul îndepărtat, încă din antichitate, gîndirea a fost ajutată de linii care uneau noțiuni. Tot eruditul R. Huyghe spune cu valoare de concluzie : „Realitate afectivă sau simbol imaginat, linia este necesară pentru orice legătură, iar legăturile sînt o necesitate a vieții“.

Omul, spiritul său, descoperind linia și punînd stăpînire pe ea, îi dă cele mai diferite întrebunțări. Din negurile foarte îndepărtate ale timpurilor, din vremurile de început, cînd omul mai trăia în peșteri, el a descoperit o linie nouă, minunată, fără seamăn în lumea formelor din natură. Este vorba de linia de contur care, prin traseul ei iscusit, „se închide și determină limita care împrejmuiește o figură logică și simplă“. Se poate spune că linia de contur are proprietăți magice. Într-adevăr, o simplă urmă de cărbune lăsată pe peretele peșterii întruchipează animalele temute, le oprește din goană și le oferă privirii, fără frică, pentru a le cunoaște și a

le învinge. Această linie cu proprietăți miraculoase a jucat în tot decursul istoriei omenirii un rol dintre cele mai importante, atât în domeniul utilitar, cât și în sferele cele mai înalte ale spiritului omenesc. Lumea de azi nici nu poate fi imaginată fără existența acestei linii de contur.

Nu este permis a trece mai departe fără a zăbovi, din păcate prea puțin, în tovărășia lui Paul Klee, personalitate remarcabilă ca pictor și profesor la Bauhaus. El insistă asupra faptului că pentru un artist, foarte importantă este „însușirea de a „face vizibil“ ceea ce a perceput și gândit, lumea impresiilor și a închipuirilor sale neoptice“. Multora, mai ales fotografiilor, li s-ar putea părea curios ca un pictor, atât de strâns legat de fenomenele optice, să tindă spre redarea unor „închipuiri neoptice“. Totuși, lucrul acesta este posibil datorită calităților miraculoase pe care le au liniile, masele tonale și culorile, prin interacțiunea tensiunilor pe care le suscită în interiorul unui cadru. Reproducerea exactă a realității vizibile este în afara domeniului artei. Paul Klee, vorbind despre autoportret „Das Bildnerische Denken“ (Gînditul în imagini) spune : „... eu nu exist pentru a oglindi suprafața (asta poate să o facă placa fotografică), ci trebuie să străbat spre interior... Chipurile mele de oameni sînt mai adevărate decît cele reale“. Vorbind despre copierea exactă a lumii înconjurătoare, el adaugă : „O astfel de operă s-ar mai putea numi „alegoria acoperirii cu un înveliș“. Cartea sa (în 4 volume) se ocupă pînă în cele mai mici amănunte de mijloacele pe care le poate stăpîni un artist pentru a ajunge la exprimarea lumii sale interioare.

S-a încercat o foarte lapidară schițare a însemnătății liniilor. Poate că acest preambul va avea darul să inspire înțelegere, respect și dragoste în mînuirea lor.

LINIA=TIMP+SPAȚIU

Orice linie, de orice fel, are o anumită lungime. În artele plastice, aceasta are o mare însemnătate, fiindcă aceste arte nu se desfășoară în timp ca muzica sau teatrul. De aceea, în operele de artă plastică, este prețioasă orice modalitate de a sugera trecerea timpului. După cum s-a văzut, diferite zone ale suprafeței cadrului „înseamnă“ altceva.

Kandinsky arată în cartea sa, menționată înainte, că liniile, luînd ființă din mișcarea punctului, din distrugerea stării lui de repaus, „lungimea unei linii devine o noțiune de timp, de durată“. Privitorului îi ia mai mult timp să parcurgă o linie lungă, decît una scurtă. Astfel el „simte“ timpul și, în același timp, direcția spre care el se „scurge“. Înțeleasă și din acest punct de vedere, linia devine cu atât mai prețioasă în rezolvările compoziționale care îl confruntă pe artist. El devine stăpîn nu numai pe spațiu, dar și pe timp.

CATEGORII DE LINII

După structura lor, liniile pot fi drepte, curbe și frînte. După direcția lor, ele sînt verticale, orizontale și oblice. Fiecare categorie de linii produce în cadru o altfel de atmosferă, un alt tip de sugestie. Aceste sugestii trebuie

simțite de artist ; dacă el nu le simte, nu va avea cum comunica, oricâte tipuri de linii va introduce în cadru.

Pentru fotografi se face precizarea că din păienjenișul de linii văzute prin vizor, numai acelea au valoare compozițională care se disting clar, fie prin grosimea sau lungimea lor neîntreruptă, fie prin poziția lor ca graniță între două tonalități contrastante. Pe de altă parte, se consideră linii, axurile obiectelor principale din cadru, linia închipuită, neexistentă, care ar uni două sau mai multe puncte izolate sau culori din cadru, și, la portret, linia privirii.

Cea mai activă linie este cea dreaptă ; ca și cum forța care a pus în mișcare punctul inițial, se grăbește să ajungă fără ocoluri la punctul următor. Linia curbă este mai leneșă ; se poate compara — comparația îi aparține lui Paul Klee — cu o plimbare în voie, fără grabă. Această linie poate fi uneori de o mare frumusețe. Pictorul englez Hogarth a trasat chiar o linie curbă care imită conturul spatelui tors-ului unei femei văzute din profil — el a numit aceasta, „linia frumuseții“. Linia frântă ia naștere prin acțiunea asupra punctului a unei forțe rapide, care însă este împiedicată de diferite obstacole să-și urmeze traseul „ricșind“ dintr-o parte în alta, în strădania de a ajunge la punctul final. Produce impresia de forță haotică dezlănțuită. De aceea, ea reprezintă în unele picturi și sculpturi, imaginea fulgerului.

Dacă se aruncă o piatră pe suprafața liniștită a lacului, se vor forma valuri în cercuri concentrice din ce în ce mai mari. Este un spectacol foarte plăcut de privit. Dacă se mai aruncă o piatră, valurile se vor interfera, combina, întretaia, producând forme noi, neașteptate. Interesul privitorului va fi captivat, urmărind un spectacol cu multe surprize. În mod similar, un singur element de compoziție în cadru, va declanșa anumite tensiuni. Dacă în cadru se introduce încă un element, se vor produce alte tensiuni, care vor influența, modifica, corobora, tensiunile deja existente. După cum polifonia îmbogățește și dă amploare unei melodii, se poate vorbi și în plastică, cred, de amplificarea mesajului prin „politensiuni“. De aceea, în orice compoziție este bine să se creeze și să se țină seama de posibilitățile și efectele „politensiunii“.

Caracterul specific al unei linii este modificat de direcția în care ea se desfășoară. Astfel, într-un cadru pot exista linii verticale, oblice (diagonale) și orizontale. Sugestiile pe care le produc aceste direcții de linii sînt strîns legate de experiența zilnică a oricui. S-ar putea da exemplul unui copac falnic, crescut drept (vertical) spre înălțimile cerului. Vîntul puternic îl înclină — cu cît este mai puternică vijelia, cu atît el se va înclina mai mult, preluînd direcția unei linii oblice. Furtuna puternică îl învinge, îl înclină din ce în ce mai mult, pînă cînd el se frînge și, întins pe pămînt, preia direcția statică orizontală (vezi fig. 58, a, b, c, d, e). Secvența de figuri „povestește“ despre forțe și tensiuni, relatînd drama copacului învins — și dramatismul este sugerat doar prin linii cu direcții diferite. Se poate preciza momentul în care copacul este pe cale de a pierde lupta : în „d“ înclinația lui a ajuns sub 45° . Soarta lui este pecetluită ; el va cădea frînt și va zăcea mort, orizontal, lipit de pămînt.

Kandinsky, în cartea amintită, se ocupă pe larg de linii. El ajunge chiar la propunerea unor paralele între direcția liniilor și temperatură, considerînd verticala rece, diagonală caldă și orizontală rece-caldă. Mergînd mai în amănunt, el afirmă că ar exista o „înrudire“ între direcția liniilor și cu-

lori, susținând că „raporturile naturale dintre elementele grafice și cele picturale . . . sînt de o însemnătate incomensurabilă pentru o viitoare știință a compoziției“.

În afară de forma și direcția liniilor, de o mare însemnătate compozițională este grosimea și tonalitatea acestora. O linie groasă, lată, cu tonalitate în contrast cu restul suprafeței, are o vigoare mult mai mare decît una subțire. Tot astfel, o linie conjugată cu 2—4 linii paralele, capătă vigoare, atrage privirea și devine o dominantă în cadru.

Fotograful, cărui îi este dedicată această carte, s-ar putea întreba pe bună dreptate, la ce îi pot folosi teoriile și exemplele abstracte despre linii, forme și mase tonale? Răspunsul este cuprins într-una din afirmațiile lui Johannes Itten, fost profesor la Bauhaus și continuator al tradiției celebrei școli. În cartea sa, „Design and Form“, (Editura Thames and Hudson, Londra, 1975) el arată: „Exercițiile de compoziție cu forme abstracte servesc la ameliorarea gândirii (creatoare) și, în același timp, la studierea unor noi mijloace de reprezentare“.

Nu se fac fotografii de cîte ori se pune aparatul la ochi; nici fiecare declanșare nu are drept rezultat o „fotografie de expoziție“. Fotograful este dator să descopere încetul cu încetul „secretele“ limbajului său în imagini. Pentru aceasta, el va trebui, cu multă răbdare, să facă exerciții, să-și impună teme și să caute rezolvările cele mai corespunzătoare. Alegînd un subiect, el își va impune rezolvări diverse în „game majore și minore“, schimbînd așezarea obiectelor, a luminii, a unghiului de fotografiere. Rezultatele vor fi analizate în mod critic; se va controla dacă imaginile corespund intențiilor artistice care au stat la baza lor. Numai procedînd astfel, fotograful se va obișnui să ia deciziile compoziționale corecte pentru subiectele pe care le va fotografia. El va ști ce să caute în vizor și va recunoaște valoarea elementelor cuprinse în cadru. Fără „game“ nu se ajunge la măiestrie. Într-o expoziție retrospectivă a operelor celebrului foto-reporter și artist fotograf elvețian, Werner Bischof, (Kunsthaus, Zürich, noiembrie 1986 — ianuarie 1987), s-a rezervat o secție pentru lucrările lui de început. Exponate foarte interesante au fost copii-contrast de pe filmele lui, în care se puteau vedea experiențele pe care le-a făcut în mod sistematic, timp de ani, pentru a-și desăvîrși măiestria și a stăpîni elementele tehnice și formale ale imaginii fotografice. Aceste încercări au format baza solidă de pe care și-a făurit prestigioasa sa carieră.

UNGHIURI

Un alt element important din categoria posibilităților compoziționale îl constituie unghiurile. Liniile se frîng și se întretaie, în modurile cele mai neașteptate. Totdeauna însă, nu trebuie uitat că linia ia naștere atunci cînd un punct își întrerupe inerția sub acțiunea unei forțe și începe să se miște. O forță, într-un anumit timp, cu o putere și o viteză anumită. Cum se poate explica faptul că o linie s-a frînt? Pentru a răspunde la această întrebare, este nevoie de vizualizarea imaginativă a cauzelor posibile. Se pot imagina traiectoriile unor gloanțe care ricoșează, a unor bile pe o masă de biliard, a unor mingi pe terenul de tenis. Toate acestea își schimbă direcția inițială atunci cînd întîlnesc în cale, se izbesc de un obstacol. Noua traiectorie depinde de caracteristicile forței care le-a pus în mișcare, de natura obstaco-

lului, de unghiul de incidență. Un bun jucător de tenis sau de biliard poate să prevadă, să determine, noua traiectorie. Obstacolul reprezintă deci o a doua forță care determină modificarea traiectoriei inițiale.

În mod schematic, unghiurile se împart în trei categorii : unghiul ascuțit de 45° , unghiul drept de 90° și unghiul obtuz cu 135° . Unghiul ascuțit se asociază cu senzația de dinamism, de mișcare — amintește de vârful unei săgeți, de poziția de avânt a aripilor unei păsări. Unghiul drept este asociat cu senzația de stabilitate — amintește de unghiul verticalei zidului de susținere cu pământul, de cel pe care îl face axul copacului cu solul. Este un unghi care se întâlnește cel mai des acolo unde apare spiritul de echilibru și ordine al omului — altfel el este o raritate exact la 90° . Unghiul obtuz se apropie foarte mult de o linie curbă, de aceea el se asociază cu rotunjimea și ceea ce exprimă ea — moliciune, delicatețe, odihnă. Când scriam cartea mea „Fotocompoziția“, în 1965 (Ed. Meridiane), l-am rugat pe Ion Popescu-Gopo să-mi facă 3 desene care să ilustreze deosebiriile de atmosferă produse de cele trei unghiuri. Iată desenele pe care mi le-a propus (fig. 59).

Unghiurile cuprind între laturile lor un început de suprafață. Dacă se închid aceste suprafețe în mod logic, se obține de la unghiul ascuțit un triunghi echilateral, de la unghiul drept un pătrat și de la unghiul obtuz, un cerc. Fiecare din aceste figuri geometrice este asociată cu senzațiile produse de unghiurile originare. Kandinsky merge și mai departe ; el asociază triunghiul cu culoarea galbenă, pătratul cu roșu, iar cercul cu albastru. Ca pictor și teoretician, Kandinsky se vădește a fi poate prea personal. El construiește un sistem de relații bazat pe propria sa sensibilitate și experiență de viață, care, desigur, este diferită de a altora. El tinde spre elaborarea unui cod de semne, forme și culori, un fel de „dicționar“, o „cheie“ pentru creația și înțelegerea configurațiilor plastice. Aceasta nu poate duce decât la o artă hermetică, accesibilă doar unui număr restrâns de persoane care au studiat „cheia secretă“ și sînt de acord cu principiile enunțate de Kandinsky.

Situația adevărată este cu totul alta. Pentru a exista comunicare, configurația de stimuli vizuali — linii, forme, mase tonale, culori — trebuie să se conformeze (în cea mai mare parte) legilor văzului, psihologiei vederii, tradițiilor și simbolurilor cunoscute de cei mai mulți dintre aceia cărora li se adresează mesajul artistic. Artă viguroasă nu se face cu coduri secrete. Părerea aceasta este împărtășită și de Rudolf Arnheim. În cartea sa „Arta și Percepția Vizuală“ (Ed. Meridiane, 1979), dînsul arată : „Toate calitățile percepute au un caracter general. Înregistrăm calitatea de roșu, rotunjimea, micimea, rapiditatea concretizate în cazuri individuale, dar transmițînd o anumită clasă de experiențe și nu o unică experiență particulară“. Iar, mai departe, se precizează : „Găsim expresie vizuală în orice obiect sau fenomen coerent structurat“. Deci, nu apelul la o unică experiență particulară sau originalitatea unui limbaj inventat ad hoc dă expresie vizuală unei opere plastice, ci caracterul general al unei experiențe răspîndite, cunoscute, structurate coerent într-o configurație de stimuli vizuali clar organizată. Compoziția expresivă se bazează tocmai pe ingeniozitatea autorului de a găsi și folosi cu măiestrie acele elemente simple care, prin combinarea și contrapunerea lor, să creeze putere de sugestie, atracție vizuală și semnificație. Aplicarea neimaginativă a ceea ce se numesc „reguli de compoziție“ nu poate duce decât la lucrări de o corectitudine searbădă.

Or, miezul creației artistice nu constă numai într-o redare fidelă, ordonată a unor obiecte sau întâmplări, ci în adâncirea înțelesurilor latente în acestea.

Observațiile de mai înainte despre utilizarea elementelor compoziționale sînt de mare însemnătate mai ales pentru fotografi. Ei trebuie să caute să se elibereze de constrîngerile concrete ale tehnicismului mijlocului lor de expresie pentru a ajunge la interpretarea subiectelor lor în sensul explicat mai sus. Aparatul de fotografiat ar trebui considerat ca făcînd parte din categoria instrumentelor pentru interpretat gîndurile și simțirile celui care îl minuieste, nu ca instrument de copiat realități date. Trebuie tîns către unitatea creativă dintre instrument și om.

SUPRAFEȚE TONALE

Aceleași observații făcute pentru linii și unghiuri, sînt valabile și pentru suprafețele tonale. Încă nu se abordează problematica pasionantă a culorilor — deocamdată se va discuta bogăția și marea frumusețe a tonalităților care cuprind scara fin gradată dintre albul imaculat și negrul intens. Fiecare tonalitate și combinație sau juxtapunere de suprafețe tonale pe suprafața cadrului semnifică altceva. Semnificația este strîns legată de experiența fiecăruia și se asociază cu senzațiile primare de frică de întuneric, teamă de norul plumburiu aducător de furtună, bucuria apariției zorilor, exuberanța zilelor însorite, lipsa de îndoieli cînd totul este scaldat în lumină, cenușiul plictisitor al zilelor cufundate în ceață. Ceea ce strălucește atrage, ceea ce e opac rămîne indiferent, de negru te ferești. Iată doar cîteva dintre „semnele” pe care creatorul le are la dispoziție pentru a-și influența privitorii imaginilor sale.

Desigur că există „reguli” de fotocompoziție de asemenea și pentru folosirea suprafețelor tonale. Din nou se atrage atenția ca ele să fie privite cu un ochi foarte critic. Iată cîteva dintre acestea : (vezi E. Iarovici, „Fotocompoziția”, Ed. Meridiane, 1966)

- există tonalități „ușoare” — alburile și tonalități „grele” — negrurile ;

- tonalitățile deschise se asociază cu veselie, bucurie ; ele sînt optimiste ;

- tonalitățile închise se asociază cu o atmosferă solemnă, dramatică ; ele sînt pesimiste ;

- prin contrast, se obține dinamism și atracție vizuală — o scară lină de tonalități produce o atmosferă de calm ;

- mult cenușiu în cadru este neinteresant, plictisitor ;

- aranjamentul sau distribuția tonalităților trebuie „vizualizată” separat de formă. Privind subiectul „printre gene”, se evidențiază mai flagrant suprafețele tonale și accentele de lumină.

- Lumina are o putere de atracție mai mare decît întunericul. Dacă vreți să dați forță negrului, izolați-l pe un cîmp cenușiu (nu pe alb).

- Strălucirea nu se obține folosind mult alb. O mică suprafață de alb pe una mare de negru, va da mai multă strălucire decît mult alb pe puțin negru.

- Dacă doriți ca un obiect să iasă mai puțin în relief, puteți realiza aceasta fie prin modificarea intensității tonalității, fie prin micșorarea suprafeței înconjurătoare. Suprafața tonală cea mai mică va avea în general cel mai mare efect.

— Pentru a intensifica forța de atracție a unui obiect... se va folosi un contrast puternic între lumini și umbre...

— Cu cât este mai mic portretul în cadru, cu atât mai simplu ar trebui să fie contrastul...

— Cu cât fotografia este mai mare, cu atât „cheia“ ei ar trebui să fie mai înaltă, adică schema tonală să fie spre o tonalitate mai deschisă; în caz contrar, tonalitățile închise vor părea grele și contrastele vor sparge unitatea imaginii.

Este bine să se observe că liniile sînt mai dificil de manipulat, de modificat, chiar în faza de laborator. Tonalitățile însă pot fi manipulate într-o mare măsură, atît în studio, cît și în laborator. Se pot adopta scheme de iluminare potrivite pentru aproape orice tip de atmosferă, iar în laborator, prin diferite tipuri de revelatori și hîrtii, se pot obține game mai contraste sau mai dulci, se pot reține porțiunile dorite, sau da expuneri mai lungi în alte porțiuni (prin procedeul umbririi la mărit). Prin aceste mijloace relativ lesnicioase, se poate crea o mare varietate de rezolvări tonale, se poate jongla cu intensitatea înnegririlor și cu scara de contraste. Mai mult încă, efectele finale pot fi „vizualizate“, după expresia lui Ansel Adams chiar înainte de a fotografia.

CLARITATEA

Dialogul dintre creator și privitorul imaginilor sale este foarte complex și totodată, de o mare subtilitate. El este foarte deosebit de dialogul vorbit, fie numai prin faptul că se urmează alte circuite nervoase și sînt activate alte zone din creier. De fapt, văzul este cu mult mai vechi decît vorbitul și de aceea el comunică omului o mai mare bogăție de informații care nu pot fi comunicate prin vorbire. Se poate afirma că omul este mai familiarizat cu văzutul decît cu vorbitul. Mai familiarizat, mai apropiat, mai sensibil. O observație asemănătoare a făcut și Horațiu (65-8 î.e.n.) în „Arta Poetică“ afirmînd : „Mîntea este impresionată mai puțin de ureche decît de ochi“. De altfel, testele recente ale psihologilor confirmă acest vechi adevăr. De aceea, creatorul de imagini este dator să utilizeze cu mult discernămint fiecare element pe care îl introduce în cadru, fiecare mijloc de expresie.

Ceea ce i-a minunat pe primii care au văzut degherotipiile a fost claritatea perfectă cu care erau redată chiar și cele mai mărunte detalii. Într-adevăr, un obiectiv bun este capabil să înregistreze amănunte pe care nici ochiul nu le sesizează. Pentru unele genuri fotografice și stiluri personale, claritatea extremă este o necesitate, atît în ceea ce privește detaliile, cît și claritatea pe întreaga suprafață a cadrului. Fotografia documentară și științifică, imaginile cu subiecte arhitectonice, reportajul, unele genuri de peisaj și de portret își îndeplinesc menirea prin claritatea lor. Structura de suprafață a materialelor, detaliile tehnice, expresia fețelor, firul de iarbă din prim-plan și munții din depărtare — toate acestea aduc un plus de informație și farmec, prin claritatea redării care contribuie la acea impresie de realitate, de adevăr, posibilă numai în fotografie. Această posibilitate unică în domeniul artelor plastice, care mai minunează și astăzi pe cel mai mulți dintre privitorii de fotografii, și-a pus amprenta pe căutările de căpetenie ale fotografilor și, în același timp, pe eforturile producătorilor de obiective, aparate și materiale fotografice. Însă, dacă preocuparea pentru

claritate este obligatorie în anumite genuri și pentru un mare număr de subiecte, totuși este bine ca ea să nu devină singura țintă în realizarea imaginilor fotografice. Ca și cu alte mijloace de expresie, la utilizarea clarității se cere mult discernămint. Claritatea pe întreaga suprafață a cadrului face parte mai curînd din domeniul informației, al imitației, decît din cel al interpretării artistice. Este util, în această privință, a face o referire la o frază a lui Wilhelm Worringer din cartea sa „Abstracție și Intropatie” (Ed. Univers, 1970). Deși fraza este ruptă din cu totul alt context, ea ajută la o înțelegere mai adîncă a deosebirii dintre document și obiect artistic, dintre copiere și interpretare. Iată fraza, de la pag. 116 : „Banalele teorii pendenței slugarnice a întregului nostru tezaur cultural de noțiunile aristotelice — ne-au făcut orbi pentru *valorile psihice propriu-zise, care sînt punctul de plecare și scopul oricărei creații artistice*” (sublinierea autorului).

Deci, dincolo de valoarea clarității ca mijloc de copiere cît mai fidel, trebuie căutate „valorile psihice” pe care ea poate să le posede. Aceste noi valori apar atunci cînd există repartizare și dozare inteligentă a clarității în contrast cu lipsa de claritate. În general, fotografiile se feresesc de neclaritate, o evită, o consideră o eroare de reglaj sau diafragmare. Totuși, neclaritatea are adînci valențe estetice. Este bine ca ea să fie studiată și utilizată cu mult rafinament. Într-un cadru, subiectul principal este scos în evidență prin claritatea reglată numai pe aceasta, lăsînt restul suprafeței în neclaritate. Este ca și cum autorul imaginii vrea să arate că a dat toată atenția subiectului principal și nu s-a ocupat de rest. Dozarea gradului de neclaritate cere multă măiestrie ; se pot obține cu suprafețe contrastante și lucioase efecte pe fundal cu o mare putere de sugestie, o transmutare a materialelor, un „sfumato” care creează forme inedite. De multe ori, portretele la care se reglează claritatea numai pe ochi și o parte mică a feței, lăsînd restul capului într-o zonă de neclaritate crescîndă, se dovedesc a fi de un efect frapant. Aici, în domeniul jocului dintre clar și neclar, în orice gen de fotografie alb/negru și color, se pot face mari descoperiri de noi mijloace de expresie.

*

* *

S-au trecut în revistă cîteva din principalele modalități de a păși din lumea văzută către lumea redată. S-a evidențiat, pe cît a fost posibil, rolul primordial pe care îl are compoziția în această transformare. Ar fi păcat să nu se mai dea încă un citat din înțeleptul R. Huyghe, de astă dată din cartea „De l'Art à la Philosophie” (Ed. Flammarion, 1980) : „... totul este coordonat de compoziție, care este tocmai folosirea convergentă a tuturor mijloacelor de care dispune artistul, de la subiect pînă la culoarea-lumină, trecînd prin formă. A o reduce, cum s-a făcut adesea, la o simplă îmbinare de forme, înseamnă a nu-i recunoaște însemnătatea”. Aceasta este părerea și a altor esteticieni și artiști plastici care scot în evidență valoarea interacțiunii principiilor de compoziție.

Veriga intermediară dintre lumea văzută și lumea redată este artistul creator. Poziția lui, între cele două lumi, îi conferă o dublă calitate ; îl obligă, pe de o parte, să-și dezvolte cultura, sensibilitatea, concepțiile, pentru a putea înregistra cît mai mult din lumea văzută, și, pe de altă parte, să-și desăvîrșească măiestria pentru a putea reda lumea, cunoscînd limitele privitorului de rînd, ajutîndu-l să se ridice spre frumusețe și înțelegere.



Tehnica ?!

„Aparatul fotografic a devenit azi o adevărată uzină“.

C. ROSETTI-BĂLANESCU

Fără îndoială, tehnica stă la baza imaginii fotografice. Cel ce nu stăpânește elementele și rafinamentele subtile ale ei nu se poate aștepta să obțină imaginea dorită. Însă tehnica, pentru unii, devine un fel de stupefiant, care, încetul cu încetul, pune stăpânire pe ei, transformându-se într-un viciu distrugător. Ei încep să fie pasionați numai de performanțe, să judece lucrările lor și ale altora numai prin perspectiva unor realizări tehnice de vîrf. Ei uită că fotografia este, de fapt, un mijloc de exprimare a unor gânduri și sentimente, că ea este o artă. Într-o lume literalmente invadată de descoperirile și optimizările spectaculoase ale electronicii, tehnica fotografică nu poate fi o excepție. Într-adevăr, masiva penetrație a electronicii și a altor tehnici înaintate a produs schimbări fundamentale în principiile de construcție și funcționare a aparatelor fotografice și a utilajelor de laborator. Pe de altă parte, chimia producției și prelucrării materialelor fotosensibile alb/negru și color a făcut, mai ales în trecutul foarte apropiat, pași gigantici înainte, ajungînd la performanțe neatinse pînă acum în ceea ce privește sensibilitatea și finețea granulației. Și, dacă se scrutează viitorul, luînd ca bază concretă inovațiile existente azi în fază experimentală, se poate afirma cu certitudine că fotografiatul se află în pragul unor schimbări fundamentale. De exemplu, cu puțini ani în urmă au apărut primele sisteme experimentale de reglare automată a distanței. Astăzi, cu greu se mai poate găsi în magazine un aparat de tipul „compact“ fără AF (auto focus)! Există o accelerație crescîndă, aproape amețitoare, a schimbărilor, a perfecționărilor, a introducerii de noi sisteme. Perioadele dintre descoperiri, fază experimentală și producție de masă, sînt din ce în ce mai scurte în toate domeniile, inclusiv în fotografie. Dacă azi apar în revistele de specialitate primele știri despre un nou procedeu, se poate conta pe apariția lui pe piață în aproximativ un an. În prezent, mai multe firme au ajuns la rezultate multumitoare cu procedee fotografice non-argentice. Se apropie în sfîrșit momentul renunțării la materialele fotosensibile pe bază de argint? Sau...?

Lumea fotografică este foarte variată. Există mari deosebiri între dorințele imensei mase de fotografi amatori și necesitățile și exigențele profesioniștilor. Chiar și înăuntrul acestor două mari categorii domnesc diferențe de opinii, de preferințe și de verdicte despre calitatea imaginii finale.

Majoritatea amatorilor sînt mulțumiți cu fotografii de amintire, de album. Calitatea acestora le este indiferentă atîta timp cît „arată” ceva, iar imaginea a fost obținută cu minimum de bătaie de cap, cu un aparat care rezolvă singur toate problemele tehnice și, totodată, nu costă mult. O minoritate a amatorilor sînt foarte pretențioși în ceea ce privește calitatea imaginilor lor. Ei experimentează cu aparate și fotoprocese, caută mereu „noutăți” care să-i ajute la obținerea unei perfecțiuni iluzorii.

Profesioniștii, care nici ei nu formează o categorie unitară, sînt mînați de lupta de concurență dintre ei. Exigențele lor și ale clienților lor sînt din ce în ce mai ridicate. Dacă se compară, de exemplu, fotografiile publicitare deosebiri calitative, mai ales în domeniul color-ului. Chiar și în cadrul unei profesii relativ restrînse — fotoziaristica — sînt prezente deosebiri fundamentale în ceea ce privește tipurile de aparate, de accesorii și de materiale fotosensibile. Altfel de „scule” sînt cerute de fotoreporterul specializat în sport, decît cele pe care le folosesc reporterii de evenimente ale cotidianului. Pe de altă parte, fotoreporterii care lucrează sub presiunea timpului, pentru agenții de presă sau pentru marile cotidiane, au nevoie, în afară de aparate speciale, de posibilități sigure și rapide de transmitere a imaginilor la redacții, uneori din locuri foarte îndepărtate.

Confrunțați cu această mare diversitate de dorințe și exigențe, constructorii de aparate se află în fața unor probleme greu de rezolvat. Elaborarea noilor tipuri de aparate necesită o muncă de cercetare și experimentare foarte laborioasă, legată de investiții masive. În plus, complexul de operații pentru cercetarea pieții, marketing și publicitate extensivă se soldează de asemenea cu cheltuieli de ordinul multor milioane. Accentul se pune din ce în ce mai puternic pe sisteme modulare care tind să satisfacă cît mai multe din cerințele atît de diversificate ale cumpărătorilor potențiali. Rezultatul este, din nefericire, o apreciazabilă scumpire a aparatelor și a accesoriilor. Cumpărătorul de rînd devine, fără să vrea, proprietarul unui aparat care poate mai multe decît are el nevoie și care îl costă mult mai mult decît era doritor să cheltuiască. Iar, după un timp relativ scurt, el devine posesorul unui aparat demodat, cu uzură morală, pe care nu-l mai poate vinde decît la un preț mult inferior celui plătit.

Prin apariția aparatelor de mare rafinament produse de industria japoneză, s-a întetit lupta de concurență dintre producători. Fiecare are nevoie an de an de „inovații” cît mai insolite pentru sloganurile campaniilor publicitare, pentru a convinge cumpărătorii, care se lasă ușor amăgiți, de noi posibilități.

Fără îndoială, aparatele de azi sînt mai maniabile, produc cu ușurință rezultate sigure, sînt mai universale; marea varietate de obiective intersanjabile și de accesorii ingenioase lărgeste mult orizontul subiectelor abordabile; materialele fotosensibile negative și pozitive, alb/negru și mai ales color, au ajuns foarte aproape de perfecțiune; utilajele de laborator, prin măsurătorile exacte și automatizările generalizate, au ușurat nespuse ceea ce era trudă în întineric. Folosind un limbaj din economie, se poate spune că în laborator s-a mărit productivitatea, s-au redus rebuturile și s-a ridicat calitatea, lărgindu-se totodată paleta sortimentală. S-ar părea că totul se soldează numai cu rezultate pozitive (în afară de escaladarea vertiginosă a prețurilor aparatelor și accesoriilor!). Dar, părăsind, cu admirație, domeniul tehnicii, atenția se focalizează asupra rosturilor fotografiei

ca mijloc de comunicare între oameni care au creier și inimă. Sub acest aspect, poate că e nimerit să se citeze părerea unui sculptor modern, Etienne Hajdu. În timpul unei convorbiri între oameni de artă și oameni de știință despre problemele fundamentale ale creației (vezi „La Création Vagabonde“, Collection Savoir, editura Hermann, Paris, 1986), celebrul sculptor francez a spus : „Imaginea electronică ne oferă combinații infinite, însă noi vom pierde sensibilitatea mâinilor, facultatea de a concepe înainte de a face, vom pierde contactul inteligent al simțului pipăitului, căruia îi datorăm atâtea capodopere și fără care n-am fi noi înșine“.

Înainte de a trece mai departe la descrierea noilor tehnici, este bine ca fotografii să cîntărească bine avantajele oferite de tehnică, punînd în celălalt talger răspunderile sale ca om, ca artist. Pentru fiecare cititor cumpăna se va înclina altfel.

Modelele arhaice. Cît de departe spre trecut este necesar a se aventura cineva pentru a obține o perspectivă panoramică asupra necesităților care au determinat evoluția tehnicii fotografice ? Poate ar fi indicat să se plaseze la mijlocul istoriei fotografiei din începuturi pînă azi. În fig. 62 se vede un aparat obișnuit, pentru amatori de tip Voigtländer, din această perioadă. Corpul aparatului este construit din lemn de mahon și aluminiu, acoperit cu piele neagră, cu fittinguri de nichel, burdof de piele cu dublă extensie ; partea frontală se poate ridica și înclina vertical și orizontal ; vizor și nivelă cu bulă de spirt. Distanța focală este 12 cm, iar luminozitatea 1 : 6,8. Obturatorul cu pompă de aer permite viteze de la 1/15 la 1/125.

Mai existau pe acea vreme și multe alte tipuri de aparate, dintre care două erau mai răspîndite : aparatele profesionale „de studio și de cîmp“ și aparatele reflex. Aparatele profesionale variau între formatele 11×15 și 30×40 cm. De fapt, ele se compuneau din 2 rame de lemn care culisau înainte și înapoi pe o planșetă de suport. De aceste rame era fixat un burdof de piele care putea fi strîns pînă la cîțiva centimetri și extins pînă la 60—65 cm. Pe una dintre rame — cea din spate — se afla geamul mat ; acesta putea fi îndepărtat și înlocuit cu caseta încărcată cu placa fotosensibilă. Rama din față avea un dispozitiv simplu de prindere a unei plăci de lemn în care era fixat obiectivul. Ambele rame permiteau, în afară de culisare pe o cremalieră înainte-înapoi pentru reglarea fină a clarității, mișcări de rotire, înclinare și deplasări în plan vertical și orizontal. Construite cu mare meșteșug din lemn din soiuri rare — abanos, mahon, tek, trandafir — cu părțile metalice din bronz și alamă, iar burduful din piele subțire de cea mai bună calitate, aparatele erau toate robuste și, în același timp, „universale“ pentru cerințele și posibilitățile din acea vreme. Ele permiteau utilizarea cîtorva formate de plăci și obiective cu distanțe focale diferite, de la superangular la teleobiective puternice. Acest tip de aparat cu triplă extensie, era adaptat mai ales pentru subiecte statice : fotografia de portret, de peisaj și arhitectură, pentru reproduceri și fotografii de obiecte chiar foarte mici. El a supraviețuit multor generații de fotografi și azi încă poate fi găsit în unele studiouri de portret. În ciuda marilor sale avantaje, manipularea aparatului era complicată. Alegerea cadrajului și reglarea clarității se făceau pe geamul mat, învelind capul și aparatul cu o pînză neagră. După ce se executau reglajele, se închidea obturatorul montat pe obiectiv. Apoi se scotea geamul mat și se monta în locul lui caseta cu placa sensibilă. Se trăgea capacul casetei și se făcea expunerea, acoperind din nou placa sensibilă cu capacul casetei. Pentru o singură imagine era necesară o serie

de opt operații ! Dar, factorul determinant al reușitei — expunerea — rămânea o necunoscută. Timpul de expunere era dat după experiență, „simț“, toate acestea, meșterii fotografi știau să judece luminile și umbrele, intensitățile în laborator. Numai după mulți ani de ucenicie la un meșter bun se ajungea fotograf stăpîn pe meserie.

Pentru genurile mai dinamice, în afara studioului, s-au construit aparatele reflex. Acestea au evoluat dintr-un tip de cameră obscură folosit de pictori, cunoscut încă din anul 1676. În interiorul aparatului se află o oglindă cu o înclinație de 45° față de axul obiectivului. Ea reflectă razele de lumină în sus, spre un geam mat. Astfel claritatea imaginii poate fi reglată și urmărită pînă în ultimul moment înainte de declanșare. Apăsînd pe o pîrghie, oglinda se ridică la orizontală și declanșează un mecanism de expunere în planul plăcii fotosensibile. Acest mecanism este cunoscut sub denumirea de „obturator cu perdea“ și este invenția lui W. England din anul 1861. Deși mari și grele chiar și la formatul minim (9×12), aceste aparate s-au bucurat de mult succes, mai ales în rîndul călătorilor și al fotoreporterilor. Aparatul american „Graflex“ făcea parte din echipamentul fotoreporterului pînă foarte aproape de zilele noastre. Curios este faptul că aparatul reflex cu două obiective, deși construit încă din 1891 de firma Ross din Anglia, nu s-a răspîndit decît începînd din deceniul trei al secolului următor, cînd Franke și Heideke au lansat celebrul „Rolleiflex“.

În fig. 60, 61, 63 se prezintă un aparat profesional de „studio și cîmp“, un aparat reflex și prototipul din 1891 al aparatului reflex cu 2 obiective. Toate reproducerile au fost făcute din „Anuarul de fotografie“, volumul 47 din anul 1906 al R.P.S. (Societatea Regală de Fotografie a Marii Britanii), care pe acea vreme avea mai mult de 20 000 membri.

Se poate trasa cu ușurință filiațiunea „modelelor arhaice“ descrise mai sus. Aparatul pentru amatori a supraviețuit pînă recent cu mici schimbări și acum este pe cale de dispariție. Urmașii mai cunoscuți ai aparatelor profesionale sînt aparatele „Linhof“, „Sinar“ și „Cambo“. „Hasselblad“ și cîteva mărci japoneze sînt urmașii aparatului reflex monoobiectiv.

MINIATURIZARE

Visele, dorințele oamenilor, se transformă în realități — dar numai atunci cînd se creează condițiile materiale necesare. Visul lui Icar s-a transformat în realitate abia după ce a fost creată baza industrială capabilă să producă motorul de avion. Și fotografiile începuturilor visau aparate mai mici, mai ușoare, mai maniabile... Încetul cu încetul, visurile lor au devenit realitate, ba se poate spune că azi realitatea le-a depășit visurile.

Miniaturizarea, pentru a deveni realitate, cere un complex de progrese în următoarele domenii :

- construcția de unelte și aparate de control de mare precizie ;
- existența unor obiective cu mare putere de rezoluție ;
- material negativ cu granulație de mare finețe ;
- procedee de dezvoltare microgranulară ;
- aparatură de mărit cu performanțe pe măsura aparatelor de fotografiat.

Fiecare verigă din acest lanț — aparat, obiectiv, peliculă, chimia foto-proceselor, aparatură laborator — trebuia să ajungă la perfecțiune pentru a asigura succesul noii tendințe în fotografie.

Pentru a scoate în evidență marile dificultăți ce trebuiau învinse, se începe chiar cu aparatul de mărit. În fig. 64, se reproduce un aparat de mărit „modern“, de la începutul secolului nostru. El funcționa fie cu lampă cu acetilenă, fie cu gaz aerian (din cărbune), fie cu arc voltaic. Măritul negativelor era încă o operație anevoioasă și chiar periculoasă. Cu obiectivele puțin luminoase se puteau mări doar plăci cu format minim 9/12.

Desigur că existau în comerț pe vremea aceea aparate de fotografiat de „format mic“. În fig. 65 și 66, se reproduc două modele din „Istoria Fotografiei“ de H. Gernsheim (Oxford University Press, 1955). Aparatul de fotografiat-ceas folosea plăci de format $5 \times 3,8$ cm, iar cel de „pălărie“ folosea plăci format $10,8 \times 8$ cm. Aproximativ acestea erau formatele minime, chiar pentru aparatele Kodak cu rolfilm (inventat de P. B. Cody în 1894).

În calea miniaturizării adevărate mai exista încă o barieră greu de trecut: calitatea materialelor negative. Problema microgranulației nu era actuală pentru plăcile de format mare, nici pentru noile rolfilme și film-pack-uri de format 9/12. Acestea din urmă, produse pe suport de celuloid erau ușor inflamabile, prezentînd un mare pericol în manipularea și depozitarea lor. Este clar că industria producătoare de peliculă nu era încă pregătită pentru miniaturizare. Totuși, chimiștii de la marile firme din acea vreme, Kodak, Agfa, Lumière, Hauff, Ilford și altele, făceau eforturi să descopere modalități noi pentru o dezvoltare cât mai corespunzătoare. Începînd cu ultimii ani ai secolului trecut și continuînd pînă azi, s-au descoperit substanțe și combinații noi pentru rafinarea dezvoltării peliculelor. În cronografia descoperirii agenților de dezvoltare, Hidrochinona apare în 1880, Metolul și Glicina în 1891, Orthophenilen-ediamin în 1904 și Phenidon în 1940. Combinații microgranulare apar abia în 1935 cu Atomal Agfa, 1938 Meritol și în 1951 se produc primele combinații pe bază de Phenidon.

Un puternic impuls pentru accelerarea producției de peliculă cât mai fină a fost dat de apariția și dezvoltarea rapidă a unui nou mare consumator: industria cinematografică. În cinematografie se standardizase filmul cu perforații laterale, cu o lățime de 35 mm. Cu cât se dezvolta producția lui, cu atît el devenea mai bun calitativ și mai ieftin. Cîțiva constructori s-au gîndit să-l folosească pentru aparate de format mic. Primul menționat în istoria aparatelor de format mic este Levy-Roth (1910) din Berlin, care a construit aparatul „Minnograph“. Urmează americanul G. P. Smith, în 1912, cu un aparat care realiza imagini de $1 \times 1 \frac{1}{2}$ inch (aproximativ 24×36 mm) pe film cinematografic perforat. Încercările celor doi — și ale altora — au fost eșecuri pentru că ei nu aveau, ceea ce azi se numește „know-how“-ul necesar pentru a pune bazele unei industrii de precizie corespunzătoare noilor cerințe. Deoarece imaginile obținute cu aparatele de format mic trebuie mărite mult, pentru a se obține fotografii de o mărime convenabilă, toate defectele de construcție, puterea de rezoluție insuficientă a obiectivelor existente, precum și calitatea încă slabă a peliculei, se accentuau în timpul măririi, producînd fotografii șterse și cu o granulație supărătoare. Deci aparatul trebuia construit cu o precizie mult mai mare și echipat cu un obiectiv cu un etalon mult mai înalt de claritate decît cele existente pentru formate mari. Producția unui adevărat aparat miniaturizat putea începe numai acolo unde erau îndeplinite exigențele de înaltă pre-

Aparatele „reflex“ urmează o cale paralelă. În perioada după Războiul Mondial II aparatele reflex de format mic cu vizare prin obiectiv (SLR) capătă cel mai puternic demaraj, datorită mai ales inovațiilor aduse de industria de specialitate japoneză. Ele au devenit tipul de aparat favorit pentru majoritatea amatorilor și unele categorii de profesioniști.

DE LA AUTOMATIZARE LA COMPUTERIZARE

Un celebru ziarist englez — Alistair Cook — vorbind despre epocile istorice, spunea cu mult umor : Când a căzut Constantinopolul, nimeni nu și-a reglat ceasul la 14,53 și nu a spus „Aha !, s-a terminat cu Evul Mediu, acum începe Epoca Modernă !“ Epocile istorice, ca și etapele de transformări în tehnică, nu se succed la momente fixe, clar marcate. Mecanizarea și automatizarea vor continua să se dezvolte o dată cu apariția informaticii și a computerizării. Aceasta din urmă se va adăuga la elementele existente, aducându-și aportul specific de precizie, de corelare a unor funcțiuni de prelucrare a datelor cu o viteză mai mare ca înainte.

Aparatele fotografice din pragul introducerii informaticii ajunseseră la performanțe remarcabile. Ele posedau posibilități de informare asupra principalilor parametri necesari, iar prin contacte electrice și electronizarea unor operații, aparatul reacționa prompt și precis la comenzile fotografului. Realizarea de imagini, chiar și în domenii mai dificile, ajunsesese la o mare simplitate și precizie, cu un înalt procent de siguranță a rezultatelor, chiar și în perioada răspîndirii colorului, care cere parametri tehnici cu mult mai înalți.

De o mare importanță, în ceea ce privește creația fotografică, era faptul că fotograful rămînea stăpîn pe aparat. El alegea dintre mai multe variante, el lua decizii, el comanda, și, dacă dorea, greșea atît cît credea el că este necesar, pentru a obține imagini de o anumită factură. El impunea aparatului stilul său personal. Ce își putea dori mai mult un fotograf ? De subliniat : un adevărat fotograf ! Punînd această întrebare, se pătrunde într-un păienjenis de contradicții care par fără răspuns. Dintr-o dată fotograf, amator sau profesionist, este pus față în față cu marile probleme tehnice, economice și sociale care frămîntă lumea din jurul lui, lumea de azi. Sînt probleme de un pragmatism dur, care șochează sensibilitatea artistului și mîndria meșteșugarului. Fotograful, omul de azi, se află într-o atmosferă foarte asemănătoare cu cea prezentată de Charlie Chaplin în filmul său „Timpuri Noi“. Fiecare progres — poate este mai bine să se spună „schimbare“ — în tehnologia producției materiale, aduce după sine valuri de schimbări în viața de toate zilele. Chiar în istoria foarte recentă există nenumărate exemple. Dacă ar fi să se construiască azi un nou „Turn Eiffel“, ar fi nevoie numai de o fracțiune din cantitatea de oțel utilizată pentru turnul original. Performanțele lui Saint-Exupéry sau ale lui Lindbergh par infime pe lîngă zborurile comerciale obișnuite de azi, cînd Atlanticul se traversează în trei ore și jumătate, iar mîine se va ajunge de la Londra la Sidney într-o oră. Nu este scopul acestei cărți enumerarea performanțelor uluitoare din ultima vreme. Ele au fost amintite doar pentru a arăta că în astfel de vremuri de efervescentă și schimbări este de așteptat să aibă loc și în fotografie mutații, atît în tehnica și design-ul aparatelor, cît și în concepțiile despre creația fotografică.

Desigur, mecanizarea are părțile ei slabe și limite. Spre pildă, un aparat fotografic bazat pe principii mecanice are foarte multe piese mici. Pro-

ducția și asamblarea acestor piese este anevoioasă, cere mult timp și apărătoare de control pentru fiecare etapă de producție. Ea devine deci foarte costisitoare. Unele piese se uzează din cauza frecării și a solicitărilor. Arcurile, care declanșează diferite mișcări, își pierd cu timpul elasticitatea. În caz de defecțiune, reparațiile sînt complicate, pentru că nu se pot aplica la construcțiile aparatelor mecanice sistemele modulare. Reacția la comenzi este relativ înceată. De exemplu, seria de operații necesare pentru declanșarea la aparatele SLR — apăsarea pe buton, ridicarea oglinzii, închiderea diafragmei cu arc, acționarea obturatorului — deși durează foarte puțin, totuși produce un decalaj de timp, care, la mișcări foarte rapide, poate compromite calitatea imaginii. După cum se vede, criticii aparatelor mecanice au suficiente argumente.

Introducerea electronicii și a computerizării în alte ramuri industriale a dat rezultate excelente. Industria construcției de aparate fotografice este în mod deosebit compatibilă cu sistemele informatice. Fotografiatul propriu-zis are nevoie de măsurători precise a unui număr de parametri și de transformarea rapidă a rezultatelor în comenzi transmisibile fulgerător unei întregi serii de operații. Toate aceste cerințe — și încă altele — se rezolvă cu cea mai mare ușurință prin computerizare.

Înainte de a trece la prezentarea posibilităților oferite de cîteva aparate de vîrf, se va descrie un tip de aparat „ieftin” recent lansat pe piață. Este vorba de aparatele cunoscute sub denumirea „compact”. Acestea sînt aparate ușoare (sub 400 g), cu carcasă de material plastic, pentru format 24/36 mm. Singurul buton pe care îl au, este cel de declanșare. Obiectivul poate fi reglat pentru două distanțe focale : 40 și 70 mm. Se introduce filmul în aparat în modul cel mai simplu — filmul (DX) are un ghidaj special care reglează aparatul pentru sensibilitatea pe care o are el. Cînd se închide capacul care acoperă filmul, un motorăș trage tot filmul din casetă, rîlîndu-l pe un șpul. În spatele aparatului este un display lichid, care indică numărul de cadre neexpuse (invers ca la contoarele aparatelor curente, care arată numărul de cadre expuse), nivelul de încărcare al bateriei (cu litiu, cu o viață de 5 ani) și dacă filmul se deplasează după expunere. Vizarea se face printr-un vizor optic. În partea de jos a acestuia se deplasează indicatorul mecanismului automat (AF=autofocus) de reglare a distanței. Dacă subiectul pe care fotograful dorește să-l redea clar nu se află în centrul imaginii pe care AF reglează distanța, se îndreaptă aparatul spre subiectul principal, distanța este reținută în memoria dispozitivului timp suficient pentru alegerea cadrajului dorit. La momentul potrivit, se apasă pe declanșator. Timpul de expunere și diafragma sînt reglate automat de exponeometrul din interiorul aparatului. După declanșare, cadrul expus este tras în casetă, se schimbă cifra din display și obturatorul este armat pentru expunerea următoare. Dacă condițiile de lumină sînt insuficiente, această situație e semnalizată prin aprinderea unui bec roșu ; atunci intră în funcțiune un fulger electronic încorporat, bineînțeles cu sensor, care funcționează automat la fiecare declanșare. Cînd se expun toate cele 36 de cadre, motorășul trage automat și restul de film în casetă, caseta poate fi scoasă și înlocuită cu una neexpusă. Fotograful nu trebuie decît să vizeze și să declanșeze. El nu trebuie să știe nimic, nu trebuie să ia nici o decizie. Aparatul știe, calculează și face totul în mod perfect, fără să greșească.

Faptul că acest aparat se produce în serii mari de către 6—7 firme japoneze, printre care Nikon, Canon, Minolta, este o dovadă că astfel de aparate sînt cerute de o mare masă de fotografi. De aceea și producătorii de peliculă s-au grăbit să producă și să livreze filmele speciale DX, cu codarea

necesară automatizării expunerilor la aceste aparate. Adevărul este că cea mai mare proporție a fotografiilor amatori nu pot sau nu vor să-și bată capul cu probleme tehnice. Ei pot fi doar „apăsători de buton“. Un singur buton ! Ce bine i-a înțeles George Eastman pe amatorii fotografi ! El a lansat sloganul comercial : „Dv. apăsați pe buton, restul îl facem noi !“ Astăzi, amatorii tot numai pe buton apasă, însă restul îl face aparatul și încă la un nivel mult superior. Aci este loc numai pentru a menționa aparatele Polaroid care și dezvoltă pelicula, copiază imaginea și, în puține minute ejectează fotografia gata. Mai sînt și destul de mulți fotografi profesioniști care au un „al doilea aparat“ mai simplu, cu care știu că pot realiza anumite imagini fără efort — de fapt acest aparat „simplu“, le oferă obiectiv cu două focale, fulger, AF și expunere automată, la dimensiunile și greutatea unui singur obiectiv de la aparatul „serios“. Spre deosebire de amatori, ei știu ceva : anume că acest aparat se potrivește numai la o gamă restrînsă de subiecte.

Se poate afirma că în industria producătoare de aparate fotografice și de materiale fotosensibile, parcă se focalizează progresele realizate în științele aplicative cele mai avansate. Iar, trecerea de la faza de cercetare-proiectare în producție, se face cu o rapiditate din ce în ce mai mare.

ELEMENTE NOI — APARATE NOI

Primul contact cu un nou aparat se face de obicei prin articolele de prezentare din revistele de specialitate sau prin reclame. În cele ce urmează, se reproduce un fragment dintr-un astfel de articol despre „Canon T 90“ : „Aparatul are trei motoare încorporate ; 11 diferite modalități de măsurare ; timpi de expunere pînă la $1/4\,000$ s ; și peste 100 de alte funcții utile. Însă, ca orice aparat T, el este uimitor de simplu de folosit. Ergonomic în totalitate, cu totul practic. Nimic nu este superfluu, nimic nu încurcă. Pentru că rezultatul este tot ce contează.“

Sloganul de bază pentru acest tip de noi aparate apărute computerizate este : „Acum fotograful e liber să creeze. Au dispărut preocupările tehnice !“

Își pun unii întrebarea : „Oare nu se oferă prea mult ? ! A avut vreodată nevoie cineva de $1/4\,000$ s ? Sau de peste 100 de alte funcții utile ? Nu ajung 25 sau chiar 10 ?“ În fotografie, ca și în alte domenii, s-a ajuns la supra-oferta de tot felul de ușurări, modalități, conforturi . . . care, desigur, scumpesc produsul. Se afirma că prin electronizare aparatele se vor ieftini, deoarece procesul de producție este mai simplu. Totuși, se întîmplă contrariul. Fotografii își dă seama că este prins într-o cursă nebunească de „perfecționări“ de care, la drept vorbind, nu are neapărată nevoie. Industria nu este de partea lui. Ea urmărește doar profituri din ce în ce mai substanțiale.

Din această confruntare inegală dintre industrie și fotografi, reies aspecte cu putere de generalizare, dintre cele mai interesante, caracteristice lumii de azi. Spunea un vechi automobilist : „Mă simt jignit. Acum nu mai sînt stăpîn pe propria mea mașină. Mă învățasem cu cea veche. O cunoșteam. O reglam cum vroiam. Ascultam toate zgomotele, simțeam cum merge, știam ce e bine și ce nu e în regulă. Puteam să intervin. Eram în dialog cu mașina și ne simțeam bine împreună. Acum, legăturile s-au despersonalizat. Ele se fac prin intermediul unui bord încărcat cu becuri, LED-uri și display-uri. Noua mașină mă subestimează. Ea crede că sînt un

prost căruia trebuie să-i arate lucruri pe care un automobilist le știe. Îmi mai și dă o serie de informații — de exemplu temperatura de afară — pe care orice om normal le cunoaște. Mi s-a complicat atât de mult mașina, încît nu mai știu ce să fac cînd rămîn în pană. Totul, în numele unui „confort” și a unei „securități” dăunătoare formării unor reacții normale și al unei discipline fără care automobilistul se descalifică.” Aceleași lucruri le poate spune și fotografatul care devine posesorul unui aparat din noua generație.

Pe de altă parte, nu se poate să nu fie admirată ingeniozitatea și priceperea proiectanților și a constructorilor de aparate. Acestea au ajuns să fie adevărate „minuni” ale tehnicii și electronicii celei mai avansate. În cele ce urmează, se prezintă cîteva din noile caracteristici ale acestor aparate, care au amplificat avantajele oferite de cunoscutul tip SLR (single lens reflex), format 24/36 mm. Pentru a se putea forma o idee generală despre ce se află acum în interiorul unui aparat, se prezintă în fig. 67 o imagine în care se vede multitudinea de piese înghesuite în carcasa aparatului și chiar și în obiectiv. Se obține astfel o construcție integrată a sistemului de reglare AF (auto focus), compus din motorul de reglare a clarității, sensorii de claritate și microcomputer. Pe baza electronicii integrate și a accesoriilor „inteligente” ale sistemului, aparatul oferă cea mai mare flexibilitate pentru rezolvarea cerințelor fotografiatului. Privind în interiorul acestor aparate, ele arată ca un computer și, de fapt, ele chiar funcționează ca un computer. „Creierul electronic” se compune din șase IC (integrated circuits) și două CPU (central processing unit) ceea ce corespunde la aproximativ 150 000 conexiuni de tranzistori. Toate informațiile fototehnice se transmit la unitatea de reglare a aparatului (CPU), care prelucrează aceste date și comandă mișcările necesare. Datele corespunzătoare situației fototehnice de moment se transmit ca semnale digitale prin întreaga rețea electronică. Aparatul reacționează ca „Host Computer” pentru accesoriile de sistem cu care este conectat, avînd o înaltă viteză de reacție față de orice situație fototehnică.

La unele aparate obiectivele sînt prevăzute cu un microcomputer. Un microprocesor de 4 Bit transmite centralei principale CPU toate informațiile necesare. Aici se calculează cît și în ce direcție trebuie reglat obiectivul pentru a se obține claritatea. Rezultatele calculelor sînt retransmise unui mecanism de mare precizie, care acționează fulgerător, rotind inelul de distanțe al obiectivului, asigurînd astfel claritatea chiar și cînd subiectul este în mișcare rapidă.

Informaticienii specializați, obișnuiți cu marile computere, nu se pot împiedica să nu zîmbească, cînd citesc afirmațiile din reclamele acestor aparate. Ei sînt de părere că se poate vorbi doar de introducerea unor elemente de informatică tehnologică, un început de reacție informatizată la excitația primită.

De asemenea, și fotografii „care știu” găsesc exagerate afirmațiile din reclame. De fapt, pentru realizarea unei imagini fotografice corecte tehnic, sînt necesare numai cîteva reglaje dintre cele mai simple :

- reglarea sensibilității peliculei — aceasta se face o dată pentru 36 imagini, cînd se introduce filmul în aparat ;
- expunerea este reglată automat de exponometrul încorporat ;
- se poate alege prioritate de diafragmă, sau prioritate de viteză ;
- se pot regla devieri de la expunerea normală, pentru subiecte în contralumină, pe fundaluri semiîntunecoase sau luminoase ;

— reglarea clarității — la subiectele statice nu sînt dificultăți cu aparatele TTL — există dispozitive ca microlentile, split-image și spot, care ușurează determinarea clarității; la subiectele în mișcare se reglează obiectivul cu ajutorul inelului de profunzime, pentru zona în care are loc mișcarea — la focale mai lungi, zona de claritate fiind mai restrînsă, se alege un reper (stîlp, copac, piatră etc.) pe care se reglează claritatea și se declanșează în momentul în care subiectul trece prin dreptul acestui reper.

Cu aceste patru categorii de reglaje simple se obțin imagini perfecte, în condiții normale, pentru quasitotalitatea subiectelor. Măiestria fotografului poate interveni pentru interpretarea unor subiecte, prin modificarea conștientă a unor reglaje. În plus, peliculele moderne au o latitudine de expunere destul de mare pentru a absorbi erori, iar obiectivele pentru aparatele de format mic cu distanțe focale scurte au, la o diafragmare medie, zone de claritate suficient de largi.

Cu ce depășesc aparatele din generația nouă, „computerizate“, aparatele SLR de calitate? În primul rînd, cu viteza cu care ele pot calcula diferite relații și executa seria de reglaje necesare. În al doilea rînd, cu sistemul de reglare automată a clarității AF (auto focus). În al treilea rînd, cu o mai mare varietate de reglaje fine pe baza unei automatizări superioare.

În cele ce urmează se vor enumera cîteva dintre operațiile principale pe care le poate îndeplini un asemenea aparat. Se înțelege că nu se pot trece în revistă nici toate posibilitățile, nici nu se poate intra în amănunte. Ar cere mult prea mult spațiu.

AUTOFOCUS

Pentru a ilustra evoluția rapidă a concepțiilor de cercetare în domeniul construcției de aparate, reproducem aici un sistem de reglare automată a clarității propus de firma Nikon ca „ultimă noutate“, la începutul anilor '70. Pe atunci, informatica tehnologică era încă puțin evoluată. De aceea, sistemul care s-a putut realiza arăta ca în fig. 68. „Mastodontul“ avea o lungime de 30 cm și cîntărea 3 kg, de trei ori mai mult decît aparatul, iar rezultatele măsurărilor nu erau dintre cele mai precise. Drumul parcurs de atunci de informatică și mecanica de precizie apare, datorită acestui exemplu, cu o concretețe uluitoare.

Sistemul AF de astăzi este o noutate absolută. Oricine l-ar analiza în amănunt ar ajunge la concluzia că prin realizarea lui s-a ajuns la frontierele posibilităților tehnice de astăzi. Într-adevăr, complexitatea sistemului, multitudinea de legături dintre elemente, transformările informației luminoase în curent, apoi în date digitale și, în sfîrșit, în energie, nu pot decît să provoace admirație pentru cei care au conceput și au construit sistemul. El conține un sensor modul compus din 96 elemente CCD (charge coupled devices) dispuse în perechi pe două rînduri. Deasupra elementelor CCD se află un rînd de microlentile separatoare, care transmit unui rînd de CCD informații numai despre partea superioară a subiectului și celuilalt rînd, despre cea inferioară. Această soluție amintește sistemul de reglare prin split-image. Elementele CCD transformă informațiile luminoase în curent electric. Printr-un convertor A/D curentul se traduce în date digitale, care sînt comunicate printr-un IC (integrated circuit) la CPU, creierul central al aparatului. Aici, în acest microcomputer central, sînt calculate devierile de la claritatea necesară. Rezultatele se transmit unui microprocesor din

interiorul obiectivului. Acesta pune în mișcare motorul, comandându-i de câte ori trebuie să se rotească pînă cînd reglarea clarității devine perfectă. Toate transmisiile de informații și comenzile sînt controlate și verificate pe întregul parcurs, totul durînd o mică fracțiune de secundă. Se înțelege că o descriere atît de succintă a funcționării nu poate prezenta întreaga complexitate a sistemului minuscule, în contrast cu figura anterioară.

Sistemul AF își dovedește utilitatea mai ales la subiecte în mișcare rapidă înspre sau dinspre aparat, cînd se lucrează cu teleobiective puternice, în condiții de lumină neprielnice. Mai este deosebit de util de cunoscut faptul că unele firme (de exemplu Nikon) livrează un teleconvertor $1,6\times$ compatibil cu sistemul AF. Astfel, obiective mai vechi sau de alte mărci (Tamron, Sigma etc.) pot fi utilizate, cuplate cu acest convertor, deși ele nu posedă instalație AF.

Reglarea clarității cu AF nu este posibilă cînd se fotografiază printr-un geam — dintr-o cameră sau prin parbrizul mașinii sau din tren. De asemenea focusarea nu se poate face cînd subiectul nu se detașează clar de pe fundal și nici cînd condițiile de lumină scad sub un anumit nivel.

NOUA GENERAȚIE DE FULGERE ELECTRONICE

În anii din urmă, fulgerele au trecut prin modificări structurale care le-au îmbogățit fundamental performanțele. Ceea ce se observă la prima vedere este miniaturizarea, ajungîndu-se la dimensiuni și greutate neînchipuit de mici, chiar și pentru cele cu număr ghid mare (40—50). În același timp, ele au devenit foarte compacte, toate subansamblurile fiind montate într-o singură carcasă. Un mare progres s-a realizat prin introducerea în fulger a unui sensor foarte sensibil, care întrerupe durata fulgerului în momentul în care subiectul a primit cantitatea necesară de lumină. Odată cu automatizarea aparatelor prin sisteme electronice, a devenit posibilă conectarea fulgerelor direct la circuitul aparatului. Astfel, fulgerul, introdus în papucul special cu mai multe contacte, reglează aparatul în mod automat la modul fulger, fără ca fotograful să fie nevoit să facă reglaje corespunzătoare.

Aparatele computerizate și cu autofocus au creat posibilități noi pentru încă un progres în construcția fulgerelor electronice. Acum ele pot regla în mod automat claritatea aparatului pe subiect chiar și în întuneric, cînd acest reglaj este dificil, sau chiar imposibil. Fără nici o intervenție din partea fotografului, un dispozitiv al fulgerului măsoară distanța pînă la subiect și o comunică sistemului AF. Apoi fulgerul luminează subiectul cu intensitatea reglată de sensor. În acest fel, în condițiile cele mai grele se obțin imagini clare și exact expuse, în mod cu totul automat.

Dar noile fulgere sînt înzestrate și cu alte posibilități de reglare. Ele pot măsura o mică porțiune din cadru în care se află subiectul principal (măsurare „spot”); valoarea rezultată este păstrată în memorie pînă cînd se declanșează fulgerul. Astfel, sensorul fulgerului nu mai este influențat de fundaluri prea întunecoase sau deschise, valoarea expunerii rămînînd corectă pe subiectul care interesează. Fulgerele pot fi reglate — cu un motor sau manual — ca unghiul de iluminare să corespundă unghiului cuprins de obiectiv. Lampa fulgerului se poate regla în toate direcțiile pentru a da

lumină indirectă, reflectată (bounce flash). Sincronizarea fulgerului cu sistemul de obturație se poate face de la timpii cei mai lungi până la 1/250 s. Combinarea fulgerului cu diferiții timpi de expunere poate produce efecte interesante pe fundalurile subiectului. Fulgerul poate fi reglat la mai multe intensități. Această posibilitate este utilă atunci când se lucrează cu mai multe fulgere din direcții diferite și se dorește ca să se obțină efecte diferențiate de iluminare. În sfârșit, aparatul și fulgerul pot fi declanșate de la distanță cu un declanșator cu raze infraroșii.

O GALAXIE DE AUTOMATIZĂRI

Abordînd descrierea noilor fulgere, nu s-a deviat de la descrierea începută, despre aparate. Fulgerul a devenit un modul al aparatului, cu o funcție specializată. Revenind la aparatul propriu-zis, se poate afirma că sînt prevăzute reglaje pentru aproape toate necesitățile fotografiatului. Se pot programa sub sau supraexpuneri pe trepte; la expunere se poate alege între timpi scurți/diafragme deschise și viceversa, după cum se dorește o profunzime mai mică sau mai mare, accentuarea prin claritate a uneia sau a alteia din zonele subiectului; cu sistemul de măsurare spot se poate da expunere corectă pe o porțiune mică din cadru, special aleasă pentru importanța ei (de exemplu portret pe fundal mare întunecos sau luminos); se pot face mai multe măsurători cu sistemul spot — acesta păstrează în memorie fiecare măsurătoare, apoi, la declanșare, reglează expunerea la o medie calculată de computer; printre nenumăratele posibilități de reglare, sistemul computerizat mai are încă un mod de funcționare: M (manual) — când fotograf singur poate să decidă reglări sau dereglări pe baza informațiilor care continuă să fie afișate în vizor.

Unele aparate au motor încorporat; la altele, motorul poate fi cuplat sub aparat. Folosind motorul, după fiecare expunere filmul e tras mai departe și obturatorul este pregătit pentru expunerea următoare. Motorul mai poate executa serii de imagini — cu un ritm de pînă la 6 imagini pe secundă — pînă cînd este oprit. Astfel se poate înregistra cu ușurință desfășurarea unei mișcări urmărind-o doar prin vizor. Sistemul AF veghează ca toate imaginile să fie reglate la claritatea maximă.

Spatele aparatului poate fi înlocuit cu un altul — command back. Acesta face posibilă înregistrarea pe peliculă a anumitor date — ziua, ora, minutul; a unor cifre (pînă la 6); a numărului imaginii realizate. El mai poate îndeplini funcția de timer — o serie de expuneri programate la intervale de la o secundă pînă la 23 ore, 59 minute, 59 secunde; controlul expunerilor lungi — de peste o secundă; programarea unei serii de imagini cu oprirea motorului după terminarea seriei dorite. Se mai poate monta și alt tip de spate — data memory back. Cu el se pot înregistra și memora pînă la 16 date de control a expunerii, precum și alte date.

Enumerarea posibilităților de reglaje automate nu este completă nici pentru etapa de azi și, desigur, numărul reglajelor posibile va crește an de an. Această avalanșă de inovații și optimizări amintește o afirmație făcută de Dr. Edwin H. Land, unul dintre cei mai prolifici inventatori în domeniul fotografiei, cu peste 400 de idei patentate, inventatorul sistemului Polaroid. La o întrebare pusă de un ziarist despre progresele în tehnica fotografierii, el însuși a răspuns: „Nimic din ceea ce vă puteți închipui nu este imposibil

din punct de vedere tehnologic!" Această părere exprimată cu aproape douăzeci de ani în urmă, a fost confirmată de evoluția tehnologică și își păstrează valabilitatea și în continuare.

Aparatul computerizat de azi, înzestrat cu o integrare de module dintre cele mai fine — optice, microelectronice și mecanice, rămâne totuși, ca orice sistem complex, supus unor erori de programare, unor greșeli în acționarea unor comenzi. Pentru stăpânirea lui se cer în primul rând calități de programator, apoi de fotograf. Trebuie să existe o compatibilitate între aceste două calități.

OPTIMIZAREA CONTINUĂ A OBIECTIVELOR

Pentru unul dintre obiectivele celebre la începutul acestui secol, Zeiss Tessar, opticianul ing. Paul Rudolph (1858—1935), a făcut calcule timp de mai bine de trei ani. Azi, cu ajutorul computerelor, orice tip de obiectiv, chiar și cu cele mai sofisticate cerințe poate fi calculat în câteva ore. S-a reușit chiar să se calculeze compoziția unor materiale plastice care pot înlocui sticla, fiind în plus mai ușoare, mai rezistente la zgîrîieturi și spargere, conformându-se unor cerințe optice dintre cele mai exigente.

De la simplul menisc, pînă la obiectivele „ochi de pește” (fisheye) sau zoom-urile perfecționate cu dispozitiv macro, este o cale foarte lungă, presărată cu eforturi, ingeniozitate și victorii mai însemnate sau mai mărunte. Paleta sortimentală de obiective cu cele mai diverse specificații, mai ales în segmentul aparatelor de format mic, îi pun la grea încercare pe cei ce doresc să-și achiziționeze un nou obiectiv.

Performanțele calitative au ajuns la praguri care nu puteau fi anticipate. Luminozitatea obiectivelor, însoțită în același timp de recorduri de claritate sînt cu adevărat uluitoare. Există, spre pildă, obiective cu luminozitate de 1 : 1,1 — aproape de capacitatea luminoasă a ochiului omenesc. Obiective care pot separa 150 linii pe milimetru au început să facă parte din producția curentă. Numai cu puțini ani în urmă, zoom-urile erau privite în fotografie cu neîncredere — poate îndreptățită. Acum, după ce s-a ameliorat construcția acestora, chiar și firme de mare prestigiu livrează aparate cu zoom de 35—70 mm în locul obiectivului standard. Superangularele cu deschideri mari de 1 : 2 la 20 mm pentru format 24/36, fără deformări în zonele periferice, au devenit abordabile pentru majoritatea amatorilor. În ceea ce privește teleobiectivele, noile soluții constructive au făcut posibilă reducerea dimensiunilor și a greutății, precum și mărirea luminozității. Un tele de 200 mm, de pildă, are acum lungimea unuia de 135 mm dinainte.

S-au introdus cu succes noi compoziții de straturi antireflex, se experimentează noi formule de sticlă optică și principii revoluționare de construcție a obiectivelor. De pildă, se preconizează lentile plate, fără curbura, discuri de sticlă, care ar putea să se comporte ca un asamblaj de elemente multiple curbate. Compoziția sticlei va controla focusarea razelor de lumină într-o imagine prin variații în indicele de refracție. Atunci obiectivele greoaie și lungi de azi vor putea fi înlocuite cu un singur element plat, mult mai ușor.

PELICULA MODERNĂ ALB/NEGRU

Paralel cu transformările aparaturii fotografice, au avut loc mari schimbări în chimia producției de materiale fotosensibile. Miniaturizarea aproape generalizată a aparatelor impunea rezolvarea a două obiective principale: ameliorarea granulației filmelor și mărirea sensibilității acestora. Cerințele de mai sus au fost multă vreme considerate contradictorii, deoarece micșorarea granulației antrena pierderi de sensibilitate și viceversa; cu cât granulele erau mai mari, cu atât creștea posibilitatea lor de a capta mai multă lumină. Deoarece încă nu se descoperise o metodă de a produce filme mai corespunzătoare, eforturile s-au îndreptat spre găsirea unor revelatoare, denumite microgranulare, care să mențină, în procesul de revelare, o granulație cât mai mică. Aceste revelatoare acționau mai ales asupra suprafeței stratului fotosensibil și produceau o slabă colorare a emulsiei. Deși rezultatele obținute cu aceste revelatoare au adus o ameliorare în ceea ce privește granulația, ele totuși nu erau capabile să exploateze întreaga sensibilitate disponibilă a filmelor — ele produceau pierderi estimate la 50% — adică expunerea trebuia prelungită la dublu (1/125 s în loc de 1/250 s). La sfârșitul ultimului război mondial, pelicula cea mai sensibilă se ridica la 23° DIN, însă această sensibilitate, considerată foarte ridicată, era plătită cu o granulație atât de mare, încât devenea supărătoare chiar și la măririle 18/24. Este interesant de observat că acest inconvenient, departe de a descuraja pe unii fotografi, mai ales din rîndul amatorilor, a fost declarat chiar ca avînd calități artistice, fiind un mijloc de expresie „specific fotografic”. Unii fotografi au exagerat granulația prin dezvoltări prelungite în revelatoare energice, ajungînd la imagini cu un pronunțat caracter grafic. Dacă acest procedeu se potrivea cu anumite subiecte, pentru majoritatea genurilor el producea imagini aproape neutilizabile. După război, efortul de cercetare pentru obținerea de pelicule cu performanțe superioare a continuat în mod asiduu. Cele două mari firme producătoare de filme — KODAK și AGFA — s-au lansat în competiția vitală pentru a produce primii pelicula dorită. Cu puțini ani în urmă, cele două firme au reușit să producă, la scurt timp una după alta, pelicula de 27° DIN — 400 ASA, cu indici de calitate superiori. Firma engleză de veche tradiție ILFORD (acum proprietatea conglomeratului chimic elvețian CIBA-GEYGI) bate deocamdată recordul cu un film care atinge, în anumite condiții de dezvoltare, sensibilitatea încă neîntîlnită de 3 200 ASA!

Impetuoasa răspîndire a fotografiatului în cele mai diferite domenii, de la mișcarea de amatori, pînă la fotografia profesionistă, documentară și științifică, a ridicat noi probleme care au pus sub semnul întrebării viitorul fotografiatului, așa cum se practică azi. Consumul enorm al uneia din materiile prime de bază, argintul, a ajuns la astfel de proporții, încît, într-un viitor nu prea îndepărtat, se prevede secarea resurselor acestui metal prețios. În fața oamenilor de știință se află sarcina de a descoperi noi metodologii de fotografiere fără săruri argentice. Încercările făcute pînă acum cu alte metale și alți înlocuitori nu au dat rezultate multumitoare, comparabile cu cele obținute azi pe bază de argint. Eforturile cercetătorilor se îndreaptă mai ales spre imaginea magnetică. Dacă în cinematografie s-a reușit, în special pentru camerele mici de reportaj, să se obțină rezultate spectaculoase — chiar în color —, rezultatele obținute pînă acum pentru imaginea fixă, deși promițătoare, sînt departe de a atinge calitatea imaginilor argentice de azi.

O mare economie de argint s-a realizat prin epocala descoperire a unui inginer american, XEROX, care a revoluționat copierea și duplicarea documentelor, eliminându-se procedeul mai complicat și mai costisitor al foto-copierii. Succesul procedurii de „xeroxare“ a fost fulgerător și azi printre primii zece giganti ai industriei americane.

O altă cale de economisire a prețiosului argint este introducerea recentă în producția de pelicule alb/negru, a procedurii pe bază de granule „T“. Acestea sînt cristale plate care încă mai de mult au revoluționat tehnologia filmelor color. Ele au făcut posibil un însemnat pas calitativ înainte, pentru obținerea unei deosebite clarități, finețe a granulației și a unei sensibilități ridicate. La Photokina din 1986, Kodak a prezentat primele filme alb/negru pe bază de granule „T“ (T — Grain-basis) de 100 și 400 ISO. Probele făcute cu aceste noi filme au scos în evidență calități superioare față de peliculele convenționale de pînă acum. Totodată, pentru producerea acestor filme pe bază de granule „T“ (de la cuvîntul englezesc „tablet“ = tabletă) foarte plate, turnate într-un strat foarte subțire, se face o economie substanțială de argint. De asemenea și la hîrțile fotosensibile se toarnă straturi din ce în ce mai subțiri de granule de halogenură de argint, tot în scopul reducerii consumului de argint. Chiar dacă testele speciale făcute cu aceste noi emulsii nu scot în evidență pierderi de calitate, mulți dintre fotografi, pasionați ai gradațiilor fine, regretă, pe bună dreptate sau nu, vechile emulsii care le dădeau posibilitatea „să scoată mai mult“, să producă efecte fotografice pe care le socoteau indispensabile pentru farmecul deosebit al imaginilor lor. Se pare că și în această privință, artiștii fotografi trebuie să se plece în fața dictatului impus de considerații economice și să caute noi modalități de depășire a dificultăților care le sînt presărate în cale.

AUTOMATIZAREA „MISTERELOR“ LABORATORULUI

După cum era și de așteptat, laboratorul nu putea să rămînă un domeniu izolat de efervescența înnoitoare din jurul lui. Au dispărut greutatea care păreau inerente muncii în laborator, au dispărut metodele artistice de apreciere „după ochi“, au dispărut „secretele“ care numai ele puteau duce spre reușită. Măsurătorile exacte a principalilor parametri, automatizările ingenioase, apariția materialelor plastice viu colorate, au schimbat aspectul și funcționarea laboratorului.

Ar fi dincolo de obiectul acestei cărți descrierea în amănunt a noilor instalații automatizate din laboratoarele profesionale, de mare capacitate. În schimb este foarte semnificativă prezentarea aparaturii de laborator produsă special pentru nevoile amatorilor. La alcătuirea materialului care urmează s-a folosit catalogul unei singure firme specializată în producerea acestui tip de aparatură foarte modernă. Deoarece fotografiatul în culori a ajuns să predomine (peste 80% din producția de fotografii), exigențele de precizie sînt la un nivel foarte ridicat.

Una dintre schimbările structurale cele mai evidente s-a produs la aparatele de mărit. Ca sursă de lumină s-a generalizat becul halogen de 12 V/100 W cu lumina transmisă prin oglindă, pentru a nu deteriora negativele prin căldura degajată. În aparat este încorporat un color mixer cu comenzi mecanice de mare precizie, permițînd mixajele cele mai fine și variate, cu

Indicatoare perfect lizibile despre valorile combinației. La nivelul obiectivului se poate instala un timer automat digital cu cuarț, cu care se poate măsura timpul de expunere în modurile selectiv, integral și pe baza contrastelor. În același timp, acest timer îndeplinește și funcția de ceas de expunere, pe baza rezultatelor păstrate în memorie. Memoria reține datele pentru oricâte mărimi ulterioare. Astfel se elimină procedura care consuma atîta timp cu executarea probelor, dezvoltarea lor și analizarea la lumină albă. Un singur instrument de mare precizie măsoară acum parametrii expunerii, execută expunerea la timpul calculat și reține în memorie timpul de expunere.

Pentru mărimi color de pe negative sau diapozitive, s-au construit analizatori electronici de culoare (Colour Analyser) speciali pentru amatori. Aceștia determină cu o înaltă precizie valorile filtraajelor pentru fiecare culoare în parte și totodată timpul de expunere afișat în LED. Astfel se elimină necesitatea expunerilor de probă și a încercărilor îndelungate pentru găsirea filtraajului corect și a expunerii corespunzătoare. În calculul expunerii se cuprind toți factorii, cum ar fi, gradul de mărire, filtraajul, sortimentul hîrtiei și diafragma. Doar după cîteva reglaje simple, se apasă butonul de expunere și se obțin rezultate perfecte în mod automat.

În laborator mai există și alte procese care cer măsurători exacte de timp, semnale sonore și/sau luminoase, întreruperea unor proceduri după un anumit timp și altele. În acest scop, s-au construit dispozitive electronice pentru programarea și supravegherea timpilor unei serii de procese de laborator — electronic process timer. Durata fiecărei proceduri din serie se înmagazinează într-o memorie. Se pot programa pînă la 8 proceduri. Cu 10 secunde înainte de terminarea unei proceduri, atenția este atrasă de un semnal acustic. Tot timpul este afișat cu LED al cîtelea proces este în curs de efectuare și cîte secunde mai sînt pînă la sfîrșitul lui. Este posibilă întreruperea sau modificarea programului. O memorie centrală păstrează programarea pentru repetarea seriei de procese de la început.

Bineînțeles că automatizările și controalele electronice nu se rezumă la cele arătate. Temperatura diverselor soluții este controlată de termostate, s-au introdus termometre electronice cu indicații în LED, tancuri și doze cărora li se pot comanda programe de mișcări în timpul dezvoltării, pompe care schimbă soluțiile la momentul programat și diverse alte dispozitive cu funcții precise. În acest mod, se cîștigă timp prețios, se asigură rezultate optime, se fac mari economii de hîrtie și de soluții, se elimină rebuturile, și, în afară de toate aceste avantaje, munca în laborator devine o adevărată plăcere.

Începînd cu aparatul de fotografiat și pînă la ultima piesă din laborator, acele așa-numite „gadget“-uri, se observă o atenție din ce în ce mai mare acordată aspectului și maniabilității, design-ului lor. Piese pot fi mai ușor apucate și ținute în mînă, ele au forme ergonomice, butoanele sînt plasate la îndemînă, se simte atenția dată unei logici în frecvența utilizării; piesele sînt echilibrate, de culori diferite bine diferențiate, ca să nu se producă confuzii. În afară de latura practică, aparatele și accesoriile cîștigă în ceea ce privește aspectul lor, avînd un stil modern. La construcția aparatelor se tinde, după cum se vede, la o sinteză între design, ergonomie și tehnică, forma urmînd cerințelor tehnice. Sînt și exagerări în ceea ce privește design-ul unor aparate — mai ales la cele ieftine — însă, în general, aportul designerilor este pozitiv.

LIMITELE PERFECȚIUNII

Sînt genuri fotografice în care perfecțiunea tehnică este o condiție sine qua non. Sînt unii artiști fotografi care adoptă perfecțiunea tehnică ca mijloc de expresie; aceștia merg chiar pînă la extreme pentru ca imaginile lor să capete o foarte puternică impresie de realism. Dar, pentru cei mai mulți, perfecțiunea tehnică nu este decît o reacție mecanică folosită fără discernămint, indiferent de subiect, indiferent de mesajul imaginii — ca un fel de panaceu universal, bun la guturai ca și la cancer. Ei cred că o claritate perfectă poate salva o poză banală. Această recurgere atît de generalizată la perfecțiunea tehnică, face ca fotografiile să semene între ele ca boabele dintr-un borcan de mazăre extrafină. Perfecțiunea constantă oferită de aparatele și utilajele moderne face ca fotografiile să arate ca produse industriale de serie, lipsite de suflet. Artistul fie el muzician, pictor, scriitor sau fotograf, nu creează ca o mașină. El duce o luptă cu materialele, primește sugestii de la ele, are ezitări și frămîntări, el crede în ceea ce face și rezultatul eforturilor sale creatoare devine un unicat. Într-o recentă expoziție retrospectivă a lui Monet, „Nymphéas“, opere pictate timp de 26 de ani în grădina lui, se poate vedea evoluția gîndirii și tehnicii lui. Sînt aceleași subiecte, mai ales un pod peste un lac cu nuferi și o salcie. Din an în an se pot observa schimbări în măiestria lui picturală, a modului lui de a vedea și de a gîndi despre subiect. El găsește soluții noi de interpretare, subjugînd materialele, culorile, trăsăturile de penel, impulsului său creator, devenind din ce în ce mai exigent cu sine însuși, ajungînd la concepții și relații noi, mai rafinate, cu realitatea care îl înconjoară. Prin absurd, dacă Monet ar fi fost fotograf, înzestrat cu un aparat fotografic modern, care „face totul“, ce plictisitor ar fi fost un album cu fotografii perfecte realizate cu același subiect timp de 26 ani!

Nu există fotograf — sensibil — care să nu fi învățat ceva de pe urma luptei sale cu materialele. Unii și-au creat un stil personal din preferințe pentru anumite diafragme, filtre sau timpi de expunere. Alții obțin efecte deosebite prin utilizarea unei gradații de hîrtie „incorectă“. Din mulțimea de posibilități de deviere de la perfecțiunea rece, ei își aleg modalitățile de interpretare creatoare a subiectelor. Aparatul și ansamblul de procese sînt ca un instrument care poate și trebuie stăpînit, pentru a nu produce... borcane de mazăre extrafină.

A ÎNCEPUT VIITORUL ?

Totul este în continuă transformare. Uneori, nici nu ne dăm seama de schimbări — ne trezim într-o zi cu sentimentul că ceva s-a schimbat. Alteori, plutește în aer sămînța schimbărilor — ca un fulg de păpădie. Îl vedem și știm că se va întîmpla ceva; știm că sîntem martorii unui început de viitor.

De ce e posibil ca... și n-ar fi posibil ca...? Tare neastîmpărată este mintea omului! Mereu în căutare de altceva — mai bun, mai nou, mai practic, mai frumos. Minunată este mintea omului, mai devreme sau mai tîrziu, ea găsește răspunsuri la toate întrebările! De ce e posibil să se înregistreze sunetul și să se filmeze pe bandă magnetică? N-ar fi oare posibil să se facă și fotografii pe baza acelorași principii? Întrebarea a fost

lansată și răspunsurile au și început să vină. În cele ce urmează se va face încercarea de a descrie rezultatele cele mai promițătoare. Se amintește că în 1980 firma SONY a lansat cu multă publicitate primul aparat SV (still video) pe care l-a denumit „Mavica”. S-a dovedit că SONY s-a grăbit cu lansarea acestui aparat, fiindcă imaginile obținute nu erau satisfăcătoare. Abia în 1986, Canon reușește să producă și chiar să pună în vânzare primul aparat cu imagine electronică, cu rezultate calitative considerate ca bune.

Pentru a se înțelege în modul cel mai simplu principiul pe care se bazează imaginea SV, nu este necesar, la început, decât să se ia o lupă și să se privească reproducerile de fotografii din ziare și reviste. Se va constata că imaginea este formată dintr-o multitudine de puncte de diverse intensități de tonalități, de la alb la negru. Cu cât sînt mai multe puncte pe centimetru pătrat, cu atât redarea imaginii este mai clară, mai fină. Imaginea fotografică este de asemenea formată din puncte-grăunți de bromură de argint. Cu cât „granulația” negativului este mai fină, cu atât fotografia va fi mai clară, cu mai multe detalii și cu o gradație de tonuri mai bogată. Imaginea electronică SV, tot cu ajutorul „punctelor” se formează, de astă dată ele se numesc „pixel”. La peliculele obișnuite, lumina „impresiona” bromura de argint. La sistemul SV, lumina este „memorată”, „înmagazinată”, pe o plăcuță magnetică, denumită „Video-Floppy-Disk”, pe care se pot realiza 50 de imagini, deși diametrul discului nu este decât de 47 mm. Se părăsește astfel domeniul foto-chimiei și se pășește în cel al electronicii, cu sisteme și un limbaj cu denumiri proprii lumii calculatoarelor. Ceea ce îl interesează însă pe fotograf, este în primul rînd calitatea imaginii pe care o poate obține. Deocamdată, comparația cu rezultatele la care s-a ajuns în fotochimie, este defavorabilă imaginii S.V. Un negativ color de format 24/36 mm conține 15 milioane de puncte, pe cînd o imagine S.V. în sistemul realizat de Canon numai 380 000 ! Dar, Kodak a reușit să realizeze un mega-chip cu mare putere de rezoluție, care poate produce 1,4 milioane de puncte (pixeli), rămînînd totuși la o dimensiune de 7/9 mm. Desigur, în anii următori, numărul de pixeli va crește cu rapiditate și se vor obține imagini comparabile cu cele fotografice.

Ceea ce însă se află dincolo de posibilitățile unui fotograf amator, sînt „accesoriile” absolut necesare pentru copierea imaginii, pentru realizarea unei fotografii. Aparatul propriu-zis care seamănă mult cu un aparat fotografic SLR obișnuit, este numai piesa centrală a unui întreg sistem ingenios, dar complicat și foarte costisitor. Piese principale ale acestui sistem sînt : un „recorder”, care face imaginea vizibilă pe un monitor sau direct pe un ecran ; un „printer” care tipărește copii pe hîrtie — în maximum 5 minute pentru color, însă numai pînă la mărimea de aproximativ 9/12 ; un „transciever” cu care se pot transmite imaginile direct prin telefon în cîteva minute, la distanțe pînă la 10 000 km. Întregul sistem nu costă decât echivalentul a . . . trei automobile de lux ! Bineînțeles că firma Canon, lansînd acum acest sistem, nu s-a gîndit la fotografii de rînd, ci la marile trusturi de presă și la nevoile unor departamente de stat și mari întreprinderi internaționale. Dar, și micile calculatoare electronice de buzunar au costat foarte mult la început și astăzi sînt la îndemîna oricui.

Privind spre viitor pe baza realizărilor și proiectelor de pînă acum, se ajunge la concluzia Dr. Edwin Land că „totul este posibil”. Posibilitățile sistemelor electronice nu au margini.

Înainte de a întrerupe această privire spre viitor, încă o ultimă nou-tate, de astă dată în ceea ce privește măririle color. Se introduce, ca de obicei, negativul color la locul potrivit în aparatul de mărit. Într-o cameră

alăturată, se stă comod la o masă pe care se află un analizator video și un ecran T.V. La o apăsare de buton, apare pe ecran imaginea pozitivă în culori a negativului. Se reglează încadrarea, alegînd numai fragmentul dorit. Apoi se fac corecturile de culoare, pînă cînd se ajunge la mixajul corect, se elimină dominantele, se reglează intensitatea luminoasă, contrastul, precum și dimensiunea formatului mărit. Apoi se apasă pe alt buton și toate datele memorate de video-analizator sînt transmise unui translator de lîngă aparatul de mărit, care comandă înălțimea la care se va ridica aparatul, filtrele, diafragma și timpul de expunere. Analizatorul video poate fi conectat la mai multe aparate de mărit, poate calcula comenzi pentru măririi alb/negru de pe negative color sau măririi color sau alb/negru de pe diapozitive color.

Să nu se creadă că rîndurile de mai sus au fost reproduse dintr-un roman de science fiction. Analizatorul descris există, funcționează și se numește „b b s Profilyser“, produs de o firmă din Germania.

Da. A și început viitorul ! Oare semne bune pentru fotografi anul are ?

IV

Culoarea

„Ne servim de culori, dar pictăm cu sufletul“.

J. B. SIMÉON CHARDIN
(1699—1779)

Se începe acest capitol cu povestea plină de învățăminte a culorii. S-a evitat pînă acum o discuție mai aprofundată a numeroaselor aspecte cu privire la culoare ; ea depășește cu mult preocuparea doar tehnică a fotografului care se străduiește să obțină imagini color corecte. Culoarea este parte integrantă din lumea în care trăim, avînd o puternică înrîurire asupra aces-tei lumi și asupra fiecăruia. Noțiunea de culoare se referă la o sferă întinsă de senzații și idei, condiționate fizic și emoțional, istoric și filozofic-estetic. Se pierde mult din forța și posibilitățile culorii dacă cei care o minuiesc nu se pregătesc să o cunoască ca să o poată îndrăgi. Sensibilitatea la culori se poate dezvolta ; abilitatea de a comunica prin culori se învață. Pe de altă parte, pentru fotograful care abordează color-ul, este de mare ajutor să aibă cunoștințe despre istoria evoluției materialelor color, despre greutățile care au trebuit să fie învinse, despre principiile de bază ale formării imaginii colorate. Îmbogățit cu aceste noțiuni, el va putea să ia decizii mai bine fundate în situații dificile și să analizeze mai competent rezultatele sale și ale altora.

PRIVIRE SPRE TRECUTUL INDEPĂRTAT

Din negurile începuturilor și ale antichității au rămas urme și documente din care se poate afla care culori se cunoșteau în acele timpuri, cum se foloseau și se produceau, ce rol jucau în societățile apuse.

Mergînd pe firul istoriei, se va constata că în fiecare epocă au existat mai multe focare de interes pentru culoare. Dorința omului pentru culoare se manifesta în cele mai diferite moduri. Se poate afirma că o dată cu dezvoltarea civilizației orașelor, cu detașarea unui mare număr de oameni de viața din mijlocul naturii cu bogata ei paradă sezonală a culorilor, se face simțită nevoia creării unei ambianțe colorate artificiale. Pe de altă parte, în aglomerațiile orășenești care deveneau din ce în ce mai mari, se însemnau cu culori deosebite diferențele între avuți și săraci, între demni și nedemni, căutîndu-se culori pentru a deosebi treptele ierarhiilor religioase, militare și civile. Culoarea are un impact puternic, se vede de la distanță, ea dă formelor înțeles și dramatism, avînd o funcție psihologică bine determi-

nată. De aceea, din ce în ce mai mult, ea participă, ea este utilizată, la exprimarea imediată a unor stări de lucruri, atitudini, realități. Au culorile în sine înțelesuri intrinseci? Au căpătat culorile anumite înțelesuri prin uz, prin impunerea unor norme și restricții? Ambele întrebări au răspunsuri afirmative, după cum adevărat este și faptul că înțelesurile culorilor variază o dată cu schimbările care se produc în structurile și concepțiile societății, paralel cu posibilitățile materiale și cu procesele tehnologice de producție. Nimic nu rămâne împietrit — nici culoarea. Culoarea ca simbol, culoarea ca necesitate, culoarea ca mijloc artistic, culoarea ca magie, culoarea ca industrie și ca marfă, culoarea ca subiect de teorii filozofice și științifice — iată bogatul evantai de probleme care a preocupat și continuă să preocupe omenirea.

CULOAREA CA SIMBOL

Paul Constantin, în cartea sa deosebit de interesantă și amplu documentată, „Culoare, Artă, Ambient“ (Editura Meridiane, 1979), arată: „Covârșitoarea înrîurire exercitată de cromatica mediului natural este probabil cauza pentru care oamenii, nu numai că au început să folosească culorile foarte timpuriu, dar au și căutat să le afle secretul, atribuindu-le puteri magice și punînd astfel bazele simbolisticii.“ Și, în continuare, „încă din paleoliticul mijlociu, roșul însoțește riturile funerare“ iar, omul de Neanderthal „își vopsea corpul și obrazul cu roșu, alb și negru. La desenele rupestre de la Altamira, Lescaux și alte peșteri, se foloseau culori obținute din pămînturi, oxizi de fier, bistru, alb de var, negru de fum și oxizi de mangan. Cu mici variante, aceleași materiale au fost folosite de multe populații primitive din cele mai diferite regiuni ale globului“.

La egipteni și vechii evrei, culorile urmează principiul de imitație al pietrelor dure semiprețioase. Vechii preoți evrei au stabilit chiar o corespondență între mineralele pure și ordinea morală, atribuind fiecărei pietre și culori anumite calități. Douăsprezece culori sînt menționate, corespunzînd celor douăsprezece triburi ale Israelului: sardonix — roșu — curaj; smaragdul — verde — antidot al otrăvii; topazul — galben — dulceață; escarbonalul — portocaliu — căldura vieții; matostatul (jasp) — verde profund — fertilitate; safirul — albastru — puritate; hiacintul — purpuriu — putere; ametistul — violet — remediu împotriva tristeții; agata — cenușiu-perlă — voioșie; crizolitul — galben auriu — opusul invidiei; berilul — albastru deschis — spirit pașnic; onyxul — roz — castitate. După tradiția ebraică, „Adam“, primul om, înseamnă în același timp roșu și viu, conotație preluată de limbile slave, în care roșu corespunde cu viori și frumos.

Culorile folosite de egipteni erau albastru lapis lazuli, roșu rubin, albastru deschis, verde smaragd și maroniu închis. Cînd se pregăteau morții pentru întîlnirea cu divinitățile de dincolo, se foloseau alifii cosmetice în culorile negru și verde, care reprezentau în concepția lor culori opuse vieții.

Încă de la origini, culorile au fost asociate atît cu puteri mistice oculte cît și cu cele mai diferite semnificații. Ele au fost împărțite în categorii, ca, de exemplu, culori agresive, culori frapante, latente, emoționante și pregătitoare. Dintotdeauna albul — care nu este considerat o culoare — și-a pă-

trat un rol deosebit. El semnifică puritatea, adevărul, lumina, curăţenia. Azi încă, în societatea noastră industrială, albul este asociat cu puritate şi curăţenie, dar şi cu igienic şi aseptice. Mobilierul spitalelor şi al bucătăriilor este alb, dar şi rochia miresii. Pe de altă parte, negrul, lipsa de lumină, umbra adâncă în care nu se poate distinge nimic, indică în general scoaterea dintr-o comunitate, ca doliul văduvelor îmbrăcate în negru, boala (ciuma), sclavia, prevestirile rele. „Talpa iadului“ şi dracii sînt negrii. Pontul Euxin a devenit „Marea Neagră“ nu din cauza culorii apelor, ci din cauză că este o mare periculoasă, rea. Pe de altă parte, la creştini, preoţii adoptă pentru îmbrăcămintea lor negrul, pe baza unei vechi formule sacramentale, care susţine că „negrul impune respect“. Mult mai tîrziu, în timpul Reformei, dar tot în legătură cu îmbrăcămintea, burghezia începe să se îmbrace în negru, după cum se vede în pînzele lui Franz Hals şi Van Dyck. La începutul secolului al XVII, Tommaso Campanella şi Ciro di Pers arată : „Culorile cu care se delectează fiecare secol şi fiecare naţiune le dezvăluie obiceiurile. Azi, tuturor le place negrul, caracteristic pămîntului, materiei şi iadului, semn al doliului şi al ignoranţei.“ În societatea de azi, bărbaţii poartă costumul negru la ceremonii şi la evenimente oficiale şi de gală.

Cenuşurile, amestecul în diferite proporţii dintre alb şi negru, nu se bucură de aprecieri favorabile ; se apropie de ceva murdar, impur, trist. Totuşi, trebuie subliniată valoarea lor plastică în grafica şi fotografia alb/negru.

În stabilirea semnificaţiilor şi valorii diferitelor culori au intervenit, în decursul istoriei, argumente şi obiceiuri dintre cele mai diferite. Dacă, încă din antichitate, purpura era considerată culoare imperială, semn de glorie şi bogăţie, rezervată numai îmbrăcăminţii marilor potentăţi, aceasta se explică prin faptul că această culoare frumoasă se obţinea cu mare greutate şi cheltuială. Ea era o raritate numai la îndemîna celor puternici, rivalizînd ca valoare cu aurul. Purpura a fost „inventată“ de fenicieni şi multă vreme ea a rămas înconjurată de mister. Pentru a înlătura acest vâl de mister, se va apela la cartea „Lumea Fenicienilor“ de Sabatino Moscati, apărută la editura Meridiane, în 1975 : „Fenicienii, după cum ne este cunoscut, erau renumiţi pentru vopsitul stofelor (veşmintele policrome ale sidonienilor sînt de mai multe ori amintite de Homer) prin folosirea scoicilor de tipul „murex trunculus“ sau „murex biandaris“ : scoici, odinioară foarte răspîndite în oraşele feniciene, apoi, treptat, dispărute din cauza exploatării lor prea intensive. Micile vietăţi, cînd mureau, secretau un suc care, dacă era aplicat pe stofă, o colora în violet : este vorba tocmai de culoarea purpurie de care este legat numele însuşi al fenicienilor... Dependent de gradul de intensitate a sucului şi de durata expunerii sale la soare, culoarea putea să difere, mergînd de la trandafiriu pînă la violet închis.“ Industria purpurii s-a răspîndit şi în coloniile feniciene, dovadă fiind marile depozite de scoici găsite şi în Mediterana apuseană. Culoarea antică n-a mai putut fi reprodusă în timpurile moderne.

Este interesant de amintit că, încă din vremea Romei imperiale şi apoi a Bizanţului, culori diferite deosebeau mai întîi facţiuni ale partizanilor în luptele gladiatorilor şi curselor de cai, transformîndu-se cu vremea în embleme cromatice ale unor partide politice. Spre a se deosebi mai bine în vîltoarea luptelor simulate în circ, pedestraşii purtau semne şi drapele albe, iar călăreţii roşii. La cursele de cai şi de care, cele două facţiuni, echipe, care îşi disputau victoria, se distingeau de departe prin culori deosebite —

albastru și verde. Suporterii se îmbrăcau și ei în culorile echipelor pe care le favorizau și nu rare erau prilejurile de încăierări între suporterii care se recunoșteau după culoarea îmbrăcăminții. Cromatica jocurilor de război din arenele romane se află la originea culorilor diferite ale uniformelor militare. Strategul care conducea lupta putea să-și dea mai bine seama de desfășurarea de forțe, recunoscând de îndată situația de pe câmpul de luptă după culorile foarte vizibile ale uniformelor regimentelor. Pictorii de scene de război au folosit cu succes diversitatea cromatică în tablourile lor. O dată cu răspîndirea armelor de foc, culorile vii reprezentau ținte periculoase, prea vizibile și de atunci s-a generalizat pentru toate armele culoarea kaki.

La Bizanț, cromatica diferită a devenit emblematică pentru partide politice concurente. Procopius (istoric bizantin din secolul VI) scrie în cartea sa „Anecdota sau Istoria Secretă a lui Justinian“, următoarele : „Am amintit în scrierile mele cum poporul era divizat încă de mult în două partide. Justinian a ales unul din ele, acela al albaștrilor, al cărui partizan fusese dinainte, și prin aceasta a avut puterea să creeze disensiuni și să provoace mișcări tumultuoase. Rezultatul a fost desființarea constituției romane... De cealaltă parte, verzii, partizani ai revoltei, n-au rămas inactivi ; ei provocau tot timpul, prin tot felul de excese, manifestări de protest foarte justificate, deși au fost persecutați tot timpul. Persecuțiile nu aveau drept rezultat decât să-i întărească și ei deveneau din zi în zi mai îndrăzneți — pentru că oamenii oprimați au obiceiul de a cădea în orbire.“

În toate epocile se observă o recurgere la distincții cromatice între partide politice. În vremurile recente au proliferat cămășile roșii, brune, negre, verzi și albastre.

Deosebiri cromatice, cu cele mai diferite interpretări, au fost folosite de marile religii dar și de secte. Creștinismul pune bazele unui nou simbolism al culorilor. În catacombe predominau verdele, albastrul cerului, albul și violetul, pentru a se deosebi de civilizația păgînă și de idolii oficiali. În plus, contrar bitonalității alb-roșu a vechiului testament, paleta coloristică a noului testament se lărgeste mult, pentru a cuprinde comuniunea dintre latini și barbarii mai recent convertiți la creștinism. Secta monofiziților din Bizanț (precursorii bisericii armene și copte) arboră culoarea verde, spre deosebire de ortodocși, care arborau un albastru turcoaz.

Alegerea cromaticii simbolice a diferitelor religii nu s-a făcut la întîmpare, ci se bazează pe ample discuții filozofice. Un exemplu interesant este menționat în cartea lui Manlio Brusantin „Istoria culorilor“ (Editura Flammarion, Paris, 1986) : „În legătură cu aceasta, sugestiile lui Nietzsche, confirmate și dezvoltate de Oswald Spengler, despre culorile politeiste (galben/roșu) sau monoteiste (albastru/verde) ajută deosebirea ideologică între culori păgîne clasice „ale spațiului“ (galben, roșu, negru) și culori religioase sacramentale „ale destinului“ (albastru, verde, violet), cu dubla semnificație de prezență și absență. Nu mai este vorba de apariții și de imagini irizate ale destinului, nici de apariția bruscă a unor mesaje cu putere de oracol, dar de proiecții conștiente ale spiritului și ale harului. Înțelepciunea oracolelor clasice se opune astfel sensului miracolului transmis prin credința salvării creștine. Noua culoare a destinului creștin constituie un principiu pe care va trebui să-l urmeze legea antică a evoluției filozofice (panta rei), deoarece eternitatea nu caracterizează viața de aici, ci pe cealaltă.“

După ce se stabiliseră simbolurile cromatice ale religiei creștine, apare și se răspîndește religia islamică. În creștinism, albastrul simbolizează îm-

părăția cerurilor, iar verdele comunitatea. În islamism s-au inversat simbolurile culorilor, verdele devenind culoarea religiei și a profetului, iar albastrul sau turcoazul, culoarea comunității.

Din studiile specialiștilor reies filiațiuni și paralele în ceea ce privește simbolismul culorilor, care se extind pe teritorii imense, din Europa până în Orient, avîndu-și originea în timpuri îndepărtate, precreștine și preislamice. De exemplu, simbolismul cosmologiei šiite este înrudit cu teozofia lui Rudolf Steiner care se bazează pe religiile vechi persane (mazdeism). Atît în filozofia platoniciană idealistă cît și în scrierile šiite se exprimă aceleași idei despre culori, cum ar fi „existența” și „manifestarea” culorilor, lumina fiind spiritualitatea culorii și culoarea fiind elementul corporal al luminii, idei care au continuat să circule pînă tîrziu în Europa. În doctrina šiită, culorile primordiale ale celor patru elemente — focul, cerul, apa, pămîntul — sînt alb, galben, roșu și negru. În această privință, există o analogie izbitoare cu cele afirmate de naturaliștii occidentali Paracelsus, Telesio, Giordano Bruno, Cardano sau Della Porta.

Perechile diferite de culori — creștine și musulmane — s-au înfruntat în timpul cruciadelor. Emblemele și steagurile colorate folosite în timpul cruciadelor — spun istoricii — se află la originea culorilor heraldice, care au jucat un rol important, începînd cu Evul mediu din occidentul Europei. Totuși, domeniul simbolisticii cromatice a heraldicii se referă la un domeniu mult mai restrîns decît cel al culorilor marilor religii și, pe de altă parte, sensul simbolic cu conotații la un nivel inferior avea, de cele mai multe ori, un caracter artificial. Cavalerii victorioși în turnire și cei înnobilați în urma unor bătălii, căpătau, o dată cu un titlu nobiliar, dreptul de a arbora anumite culori și blazoane. Comandanții de oști aveau și ei dreptul să arboreze culori distinctiv, ca de exemplu, albastru azuriu și aur. Semnele heraldice, ca și culorile, evoluează cu timpul spre drapelele armatelor occidentale și, mai tîrziu, spre steagurile naționale ale țărilor, așa cum sînt cunoscute astăzi.

CULOAREA CA MARFĂ ȘI CA INDUSTRIE

După cum s-a văzut din cele de mai sus, în toate timpurile s-a făcut simțită o mare nevoie de coloranți pentru cele mai variate utilizări casnice sau pentru trebuințele boiangiilor. În mediul rural se foloseau pentru vopsirea țesăturilor, a lemnului și a pieilor plante tinctoriale locale, alese pe baza unor vechi tradiții populare. Coloranții de origine vegetală erau obținuți, după specia respectivă, din frunze sau fructe, din flori, din scoarță sau din diferite esențe de copaci.

Coloranții de origine vegetală și animală s-au utilizat ca procedeu de vopsire timp foarte îndelungat, aproape pînă în zilele noastre. Singurele excepții au fost unele pămînturi colorate, lapis lazuli, aurul și argintul, și oxizii folosiți în ceramică. Paleta culorilor s-a îmbogățit cu timpul. În poemele lui Homer nu sînt amintite decît puține culori și, ceea ce este foarte curios, albastrul nu a fost menționat niciodată. Pe baza acestei omisiuni, s-a lansat chiar teoria că vechii greci sufereau de o formă de daltonism care îi făcea să vadă o tentă de cafeniu în loc de albastru. Pictorii din Grecia Antică reproduceau lumea numai în culorile negru, alb, roșu și galben. Se mai știe că Xenofan nu distingea din curcubeu decît 3 culori : purpuriu,

roșu și verde-galben. Uniformele soldaților din Sparta erau de lână roșie, vopsite cu roibă (*Rubia tinctorum*). Prin negoțul cu Asia încep să apară în Mediterana și alte plante tinctoriale, mai întâi în Egipt, la Alexandria. Este vorba în primul rând de *Isalis tinctoria*, cunoscut la noi sub numele de drobușor. Materia colorantă obținută din această plantă este albastră și se răspîndește paralel cu roiba roșie. În mod cu totul rar se folosea pentru producerea culorii albastre și *Atramentum indicum* sau indigo-ul. Dioscoride din Anazarb (secolul I e.n.) descrie în cartea sa „*Materia medica*”, în afară de leacurile lui Galenus, plantele cele mai mult folosite pentru calitățile lor tinctoriale. Copii ale cărții sale au circulat pînă tîrziu în Evul mediu. În cartea lui se indică și o metodă de fixare a culorii, pentru ca ea să nu iasă la spălat sau să se decoloreze. Dioscoride indică o metodă care pare să fi fost foarte răspîndită : urina fermentată. El face precizarea următoare : „de copil impuber” sau de „bărbat beat care a băut vin tare” ! Deși era o „rețetă artizanală secretă” s-a aflat despre ea, iar boiangiii și tăbăcarii trebuiau să-și exercite meseria la periferiile orașelor, fiind considerați impuri.

În Grecia Antică, boiangiii aveau zeul lor, care se numea Melcarth. În lumea romană, boiangiii încep să fie organizați în corporații instituite de al doilea rege al Romei, Numa Pompilius. Ei fac parte din „*Collegium tinctorum*” și mărfurile lor sînt apreciate bănește în funcție de „valoarea colorației”, introducîndu-se controale de calitate, precum și asupra distribuției și desfacerii lor.

Corporațiile se întăresc, sînt introduse norme stricte de organizare, de calitate și de prețuri. Secretele de fabricație sînt păstrate cu strășnicie, pentru că de acestea depindea bunăstarea membrilor corporațiilor, ba chiar a unor orașe și regiuni.

Tăvălugul năvălirilor barbare și al necontenitelor războaie distruge în peninsula italică structurile organizării romane. Populația este pauperizată, corporațiile se desființează, iar negoțul încetează aproape cu desăvîrșire. Meșteșugurile decad în aceste condiții, ajungînd la un nivel inferior celui din antichitate. În Europa occidentală se instaurează un lung ev mediu acoperit de un zăbranic negru.

Abia spre sfîrșitul secolului VIII, pe vremea lui Charlemagne, protector al artei și literaturii, al învățămîntului de toate felurile, încep să apară semnele unor zori noi. Se redescoperă vechi manuscrise de origină helenistică și romană, care sînt copiate cu sîrg în mănăstiri și răspîndite în Europa. În acea perioadă apare „*Compositiones ad tingenda...*” în care se reunesc cunoștințe heteroclite relative la „arte utile” și meserii. Apar și alte cărți de felul celei citate, contactele cu țările Orientului, în care meseriile au continuat să se dezvolte, determină o reînviere a meșteșugurilor vîtate. Se răspîndesc rețete de amestecuri de culori, apar manuale și liste de materiale și culori, se dau în vileag unele rețete și tehnici care pînă atunci erau secrete.

După cum s-a arătat mai înainte, existau în toate meseriile rețete secrete, de la calitatea mozaicurilor și a emailurilor, de la vopsitul sticlei la modul de a lucra fresca, pînă la fixarea vopselelor pe stofe prin mijloace mai curate decît urina fermentată. Pe baza unor secrete strașnic păzite, s-au dezvoltat regiuni celebre pentru anumite culori, cum ar fi albastrul de Châlons-sur-Marne, verdele și negrul de Flandra, albastrul stofelor din „Pays de Cocagne” și, mai tîrziu, albastrul de Prusia și multe altele.

În Franța secolului XVII, un fiu de postăvar din Reims, devenit ministru celebru — este vorba de Colbert — inițiază reguli pentru stabilirea nive-

lului de calitate pentru firele și țesăturile vopsite. Iată un fragment din instrucțiunile din 1671, cu privire la vopsitul țesăturilor și firelor de lână : „Toate lucrurile vizibile se disting și se fac dorite prin culoare ; nu trebuie numai ca să fie frumoase culorile pentru a da avînt negoțului de stofe, dar ele mai trebuie să fie și bune, pentru ca durata lor să egaleze durata mărfurilor pe care sînt aplicate . . .“.

Operațiile de preparare a țesăturilor înainte de vopsire-albire și mordansaj — apoi colorarea propriu-zisă și fixarea, uscarea ș.a., cereau, în condițiile sistemului artizanal și apoi manufacturier, un mare număr de operații. Călătorii au fost surprinși cînd au văzut „cîmpurile albe“ de lîngă Manchester. Pînă destul de tîrziu în sec. XVIII se mai utilizau rețete vechi de albire pe bază de sulf și nitrați, care cereau apoi uscarea țesăturilor întinse în aer liber pe iarbă în cîmp. Abia în 1798 s-a lansat faimosul „bleaching powder“ (praf de decolorat) care a simplificat mult acest proces.

Dar chiar și într-o vopsitorie mai modernă din Germania, procesul era complicat, constînd din cel puțin zece operații. Friedrich Engels în „Scriitori din Wuppertal“ din 1839, vorbește despre efectele noii metode de vopsire asupra mediului înconjurător : „Micul rîu curge ba repede, ba se oprește cu valurile sale roșii, în mijlocul fabricilor care scot fum și al hangarelor de albit, acoperite cu pînze. Această roșeață nu provine de la vreo bătaie sîngeroasă (. . .) și nici din rușinea pentru comportamentul oamenilor, dar în mod exclusiv de la numeroasele vopsitorii de roșu turcesc“. Acest roșu avea la bază roiba, care producea culoarea cea mai stabilă, cea mai greu de produs și cea mai costisitoare.

Din ce în ce mai mult, produse chimice încep să înlocuiască produsele tinctoriale de origină vegetală. Primul colorant sintetic, mauvilina, produs în Anglia, de Perkin, apare în 1856. În 1868 apare alizarina, care înlocuiește încetul cu încetul roiba. Culturile atît de bănoase de roibă dispar din Toscana și Sicilia, Alsacia și Provence, Turingia și Saxonia, nelăsînd în urma lor decît o toponimie locală.

În 1914 a apărut, sub îngrijirea Academiei Române „Cromatica Poporului Român“ de Tudor Pamfile și Mihai Lupescu, bazată pe o monografie din 1882 a academicianului și folcloristului S. Fl. Marian din Bucovina, pe rezultatele unui concurs despre cromatica poporului român inițiat de acad. Dr. C. Istrati, în 1897 și pe materiale despre cromatica populară adunate de autorii cărții prin revista „Ion Creangă“ din Birlad. Autorii, fac următoarele observații : „În cercetarea noastră, ne-am încredințat pe deplin că meșteșugul boitului s-a uitat aproape cu totul în popor“ (sublinierea aparține autorilor). De aceea motto-ul care apare pe coperta cărții este foarte semnificativ : „Eu mă duc, mă prăpădesc, / Ca un cîntec bătrînesc“. În carte este oglindită trecerea în țara noastră, de la vechile îndeletniciri casnice bazate pe plante tinctoriale vegetale locale, la adoptarea noilor „anilinuri“. Pentru farmecul lor, merită reproduse cîteva citate din răspunsurile primite de autori : „Boielele ce le întrebuintează sătencele, nu le mai scot din buruieni, deoarece împuținîndu-se finețele, nu mai au de unde ; se servesc numai de boiele de tîrg“ (Dorohoi) ; „ . . . galben, verde, albastru și roșu, îl face cu boiele din tîrg de la spițeria jidovească . . .“ (Suceava) ; „ . . . în prezent nici o gospodină din Pipirig (Neamț) nu boește lînurile pentru leicere ori catrințe ca în vechime, ci toate boiesc cu boiele cumpărate de pe la dughene . . .“. „Moda nouă de a boi cu analinuri și luturi, de pe la tîrguri a pătruns în toate părțile . . . pe aici lumea s-a deprins cu un jidov, care în fiecare duminică vine

în gara Crasna, iar femeile se duc acolo, cîrduri, cu lîna în traistă de-o dau la boit sau o iau pe cea dată în trecuta duminică." (Tutova); „nu-zăr le fac gospodinele. Toate celelalte culori se fac cu vopsele din tîrg..." (Vlașca); „Această ramură de ocupațiune casnică e mititică de tot la noi în Teleorman. Și scade din ce în ce."

La noi, ca și în alte țări, asaltul chimiei și al noilor tehnologii de producție a curmat deprinderi casnice de mare folos și frumusețe. Autorii cărții de mai sus reproduc părerea englezului Charles Boner despre cromatica românească: „culorile lucrate în unele părți ale Transilvaniei de către muierile de rînd sînt atît de frumoase, încît ar putea servi drept podoabă pentru orice salon din Londra și din Paris...". Pentru a dovedi cît de bogată era cromatica populară la noi, se arată că numai în lista de culori a acad. S. Fl. Marian se găsesc numele a aproape 250 (!) de culori și tente deosebite.

Urmărind locul de origine al multor coloranți vegetali și animal, se poate obține o idee despre intensitatea negoțului cu astfel de mărfuri. Pe de altă parte, avea loc un negoț important cu țesături, postavuri și stofe frumos colorate din Orient spre Occident — mătăsuri minunat colorate se aduceau tocmai din China în Europa — din sudul Europei spre țările din nord, din occidentul Europei spre țările răsăritene, spre Americi și Africa. Păienjeniișul drumurilor culorilor acoperea patru continente. Același păienjeniiș ca și cel al mirodeniilor și al balsamurilor miraculoase. Roiba este originară din Asia. Lemnul de Brazilia, Lemnul de Santal (Ceylon), Coșenila, extrasă din insectele denumite Coccus Cecti, vine din Mexio. Kermes se extrage dintr-o insectă care trăia la origine pe stejarii din Spania, Portugalia și Maroc. În Turcia, cunoscut sub denumirea de cîrmîz, era folosit la vopsirea țesuturilor în roșu. Boabele de Persia (sudul Franței și Asia), stejarul negru (America de Nord), verdele de China, Indigoul (India, Japonia, America), purpura (Mediterrana), violetul de Japonia.

Unele dintre plantele arătate mai sus au putut fi aclimatizate și în alte regiuni, cu mult succes. Nici unul dintre coloranții amintiți nu mai este folosit azi decît, poate, în unele locuri mai izolate. Poate de cea mai îndelungată și intensă utilizare s-a bucurat indigoul. De la mențiuni în vechi manuscrise sanscrite cu mii de ani înaintea erei noastre, el și-a întrerupt brusc cariera în 1922, cînd amiralitatea britanică a adoptat pentru uniforme marine un produs sintetic, renunțînd definitiv la indigo.

Chimia coloranților sintetici, în plin progres, ceează o gamă în continuă creștere de culori. Dorința de a imita în mod fidel culorile naturii a fost depășită. Azi se poate vopsi orice, oricum, mai simplu și mai trainic. Se pune însă întrebarea dacă această enormă multitudine de culori, multe tipătoare și stranii, poate într-adevăr contribui la înfrumusețarea mediului în care trăim zi de zi.

CULOAREA ÎN DISCUȚII FILOZOFIC-ȘTIINȚIFICE

Încă din vechime, cînd nu existau instrumente științifice de verificare, și pînă azi, cînd se crede că se poate măsura și determina orice, continuă discuțiile și explicațiile despre natura culorilor și rangul pe care ele îl dețin în viața noastră spirituală. Contradicția principală, în decursul

secolelor, se concentra asupra deosebirilor de păreri dintre diferitele nuanțe de idealisti și materialisti. Se pot rezuma aceste discuții? Numai lista numelor marilor învățați și gânditori care s-au ocupat de culoare ar necesita un bun număr de pagini!

Practicianul culorii, pictor sau fotograf, apropiindu-se cu umilință de gândurile marilor învățați din diferite epoci, își va întregi personalitatea de artist, chiar dacă nu va înțelege totul, chiar dacă nu va îmbrățișa o teorie sau alta. Este însă o datorie a sa de a se conecta la circuitul valorilor spirituale. Pentru a pătrunde în vastul labirint al căilor urmate de gândirea elevată, este necesar un fir conducător sau un ghid de nădejde. S-a considerat nimerit a alege ca ghid pe Manlio Brusantin, pictor și arhitect italian, om cu o rară subtilitate, care a studiat culoarea în adîncime. Din cartea sa „Histoire des Couleurs“, spicuim doar cîteva idei de răscruce, pentru a incita pe cei astfel captivați, să-și completeze cunoașterea chiar la sursele de origină.

Precuvîntarea la cartea sa începe cu următorul paragraf: „Scrinul de culori este o mică lume a aparențelor, în care fizica modernă a lui Newton și-a edificat certitudinile la lumina soarelui, în care și Goethe a construit o poveste pentru a face mai obiectiv un principiu universal pe care îl căuta cu un fel de furie: caracterul imprevizibil al naturii și simplitatea naturală a artelor, acela de a ști să privești, să simți etc., în afara principiului de calitate.“ Mai departe, Brusantin pune întrebarea: „Oare există o știință a culorilor? A existat o aspirație tehnică pentru a face din culori o știință fizică a percepției, însă cei doi poli ai analizei (obiect sau subiect, culori fizice sau psihologice) au fost fixați în convenția cea mai largă sau în codificarea cea mai strîmtă, cărora le scapă reflexiile luminoase“.

De fapt, domeniul culorii cuprinde un teritoriu împărțit între fizică și psihologie, un teren care măsoară limitele celor două culturi, pentru a întuneca limpezimea ideilor lor, un teren pe care se poate înainta ușor, însă unde nu pot ajunge niciodată metodele, fie ele analitice sau experimentale. Orice savant cu spirit filozofic a considerat culorile cu o privire neîncrezătoare: ele încarnează legile mutației, ale seducției, ale neadevărului, ale neașteptatului fenomenului contradictoriu, ale caracterului irevocabil al unui mesaj puternic, și, în același timp, al unui destin efemer (Eros se naște din Iris). Într-adevăr, culorile nu sînt realitatea obiectelor, ele nu sînt viața, nici de fapt o lege a naturii; ele sînt reflectarea unei abstracții a naturii, artificii în natural, adică „figuri“. (Prin „figuri“, Brusantin înțelege „fluxul de imagini înainte ca ele să dispară, încremenite din cauza conceptelor“).

După cum se vede, Brusantin consideră culoarea ca un miracol inefabil, care se destramă de îndată ce omul de știință, esteticianul, istoricul sau criticul de artă încearcă să o abordeze cu „instrumentele“ sale precise de cercetare. Culoarea este mai mult decît cromatică; ea este suflet — oricît de enigmatic ar fi acest cuvînt.

În Grecia Antică, s-au înfruntat păreri contradictorii în ceea ce privește culoarea: „pitagoricienii au un dispreț deschis pentru culoare, pentru că ei consideră aspectul ei ca ceva cu totul extrinsec... de pură iluzie... Contrar pitagoricienilor, Empedocle consideră culorile ca sufletul și „rădăcinile“ lumii (pămînt, aer, foc, apă = galben, negru, roșu, alb), însă Democrit observă numai principiile opuse albului și negrului, care se metamorfozează unul în celălalt, fiind totodată în discordanță. Stoicii și epicu-

rienii dezaprobă sau apreciază efectele culorilor în raport cu senzațiile pure și orientarea judecării“.

După cum se vede din citatul reprodus, încă de la începuturile discuțiilor despre culoare, se profilează tipare care mai dăinuie și azi.

În Europa, în Evul Mediu târziu și Renaștere, se redescoperă vechile manuscrise cu teze clasice. Încep să circule traduceri și culegeri de texte, comentarii, „sfaturi practice“ la toate nivelele, rețete „secrete“ pentru diferite meserii, chiar și „tratate“ despre dragoste și culoare, ca „Libro de natura de amore“ a lui Mario Equicola, editată în 1525 la Veneția, capitala consacrată a culorii. La scurt timp, în 1528, apare cartea „De coloribus“ a lui Antonio Tilesio, bazată în mare parte pe tradiția filozofică aristoteliană. Cartea lui Fulvio Pellegrino Morato, „Il significato de colori“, apărută în 1535, tot la Veneția, comportă, după cum spune Brusantin, „unele noutăți care ar fi interesant de comparat cu pictura erudită contemporană, cea care comunică prin culori, în timp ce compoziția rămîne mai curînd mută.“ Fără a intra în amănunte — deși foarte interesante — continuăm cu încă un citat din Brusantin, în care apare o listă de autori care s-au ocupat de culoare : „Pe lîngă tratatele științifice ... considerațiile magico-naturale despre culoare în anumite tratate din mijlocul secolului XVI (Paracelsus, Bernardino Telesio, Gerolamo Cardan și Giambattista della Porta) reprezintă deviațiile paraștiințifice ale unei Renașteri diferite. Chiar dacă pleacă de la o relectură a unor texte medievale despre „perspectiva naturală“, în realitate, disciplina pe cale de naștere a opticii ca metodă de observație științifică este încă atît de nesigură de principiile ei, încît trebuie discutat despre culori.“

Raționamente filozofice și cercetări științifice și paraștiințifice se raportează la pictură, într-o îmbinare originală și armonioasă. Un exemplu caracteristic sînt cărțile lui Giovan Paolo Lomazzo, scrise în 1584 și 1590, în care el face o paralelă între cromatică, astrologie și magie în raport cu categoriile autentice ale percepției-proporție, mișcare, formă, lumină, compoziție, perspectivă și culoare.

Rolul pe care îl joacă culoarea în viața oamenilor este negat de Roger Bacon „după părerea căruia, culorile n-ar fi decît tipare, semne, aspecte, indici de deosebire și nu figuri pozitive“. În același sens se exprimă și Galileu, pentru care culorile, ca și mirosurile și gusturile, dependente de subiectul percepției, apar numai ca fenomene și ocupații științifice „secundare“, față de cele pe care el le consideră „obiective“, de exemplu figura, mișcarea și numerele. Astfel de păreri au fost preluate și dezvoltate de Locke în „Essai sur l'entendement humain“ (1690).

Dezvoltarea cercetărilor și experimentelor în optică (Maurolico, Galileu, Kepler, Descartes, Scheiner și alții) are drept urmare o nouă perspectivă asupra culorilor, care se dezvoltă în două direcții principale : ca teorie și realitate a vederii ; ca fiziologie a ochiului și ca mecanică a aplicațiilor practice (microscopul și luneta).

Desigur, științele experimentale nu erau pe placul bisericii catolice, care susținea principiul „crede și nu cerceta“, pledînd pentru fervoare religioasă și renunțarea la bunurile materiale. Referindu-se la Athanasius Kircher și la Caspar Schott, Brusantin arată : „Cărțile de „magnae artes“ (titlul unei lucrări a lui Kircher) ale enciclopedismului catolic fac efortul de a renunța la adevăr și la evidența științifică, dar, în realitate, ei (iezuții) descoperă mecanismele autentice ale unor fenomene com-

plexe și necodificabile, de care nu se poate ocupa știința laică, de exemplu fiziologia, epidemiologia, lingvistica etimologică, arheologia“.

Pentru omul secolului XX este greu de imaginat care era atmosfera discuțiilor din vremea dinaintea descoperirii lui Newton. Adevărul despre culoare era denaturat de un amestec între știință și magie, religie și știință popularizată. Kircher considera culoarea ca „fiica umbrei“; această afirmație era confirmată de observația primitivă că „lumina distruge culorile, pe când umbra le produce“. Brusantin își încheie analiza teoriilor de mai sus în felul următor: „... se ajunge în secolul XVII la o distincție evidentă: arta și magia se bat pentru linia de umbră producătoare a culorilor, împotriva științei experimentale, care consideră fenomenul cromatic ca un efect secundar destul de vag din punctul de vedere al observației și al percepției optice. Astfel se explică succesul experiențelor lui Newton care, introducând și rezolvînd problema percepției culorilor, punctul slab al științei carteziene, stabilește dovada întregului său sistem“.

Experiențele convingătoare ale lui Newton duc la schimbarea climatului discuțiilor despre culoare. Ele sînt baza începutului cercetărilor concrete despre fizica luminii și dezvoltarea teoriei culorilor. Euler, Helmholtz, Young, Chevreul, Clark-Maxwell, Rood, apoi Munsell, Ustwala, Küppers și alții — aceste nume reprezintă etape însemnate în înțelegerea științifică a fenomenului culoare, cu corolarul de teorii noi, măsurători, determinări și eșantionaje. „Experiențele lui Newton cu dispersia luminii — subliniază Brusantin — deschid calea măsurării și desemnării cromaticilor convenționale; astfel ia sfîrșit istoria percepției luminii și umbrei, care ajunge la o determinare univocă a culorilor fundamentale și a complementarelor lor, nu după lumea veche calitativă a culorilor, ci după aptitudinea lor de a fi impresionate de lumină și a o reproduce cu efectele ei prestabilite... Secolul XVIII marchează de fapt sfîrșitul vechiului univers al culorilor, ștergîndu-le și anulîndu-le prin normalizarea indicilor de percepție“.

CULOARE ȘI ARTĂ

Pictorul francez Maurice Denis (1870—1943) spunea: „Un tablou, înainte de a fi orice, este în esență o suprafață plană acoperită cu culori îmbinate într-o anumită ordine.“ Exact, dar mult prea puțin, deoarece oricînd și oriunde trebuie evidențiată calitatea esențială a culorii: forța ei emotivă directă care, după afirmația lui Delacroix „mișcă sentimentele pe care cuvintele nu le pot exprima decît în mod vag“, producînd în inimile privitorilor un fior.

În arta culorii se găsesc condensate teoriile filozofice, rezultatele cercetărilor științifice și experiența milenară a sute și sute de pictori mai celebri sau dați uitării. Culoarea este o necesitate spirituală și exprimă, mai pregnant decît cuvintele, toată gama de frămîntări și liniști sufletești. Chiar privit de la distanță, fără a cunoaște subiectul tabloului sau a-i distinge amănuntele, tabloul subjugă și modifică spiritul privitorului. Baudelaire, descriînd tabloul lui Delacroix „Cruciații“, spune: „Trebuie observat, și aceasta este foarte important, că văzut de la o depărtare prea mare pentru a analiza și chiar a înțelege subiectul, un tablou de Delacroix a și

produs asupra sufletului o impresie bogată, fericită, sau melancolică. S-ar spune că această pictură, ca și vrăjitorii și hipnotizatorii, își proiectează gândurile la distanță.

Culoarea n-a fost înțeleasă și folosită în toate epocile și de către toți artiștii la fel. Chiar și azi se observă la pictorii contemporani că ei întrebuințează culorile în scopuri diferite. Simplificând mult problematica, se pot distinge trei modalități de a utiliza culorile: pentru a sublinia realul — pentru a înfrumuseța — pentru a exprima gânduri și sentimente. În unele epoci s-a întâmplat chiar ca libertatea artistului de a-și alege culorile să fie frînată de considerații extra-artistice, cum ar fi culoarea impusă de biserică pentru îmbrăcăminte sau aplicarea unor culori „scumpe” cerute de cei care plăteau tabloul.

Evoluția picturii, a posibilităților culorilor, a fost dictată și de caracteristicile existente ale culorilor într-o anumită epocă, precum și de tehnicile de realizare a operelor de artă. Marii pictori ai Greciei Antice — Polignot, Zeuxis și Apeles — nu foloseau decât patru culori cunoscute în acea vreme. Tehnica frescelor din Pompei se baza pe un amestec de culoare și ceară — ceea ce explică admirabila conservare a prospețimii culorilor peste secole. Unele culori care și-au păstrat strălucirea pînă azi erau obținute din praf de pietre semiprețioase, ca de exemplu albastrul din lapis lazuli. Din cauza tehnicii „al fresco”, culoare aplicată pe o suprafață umedă, frescele nu au vitalitatea și saturația tablourilor de mai târziu, pictate în ulei. Schimbările din ce în ce mai intense cu țări îndepărtate — China, Țările Orientului — unde exista o veche și bogată tradiție a culorilor, au avut darul să-i facă pe mulți pictori să-și regîndească cromatica, ba chiar să aplice tehnici noi, cum ar fi modulația ton în ton cunoscută în Asia, care sugerează vibrația. Pelerinajele, negoțul de tablouri, au făcut cunoscute la mari depărtări „minunile” artistice din alte țări. Artiștii plecau în lungi călătorii — un exemplu bine cunoscut este Dürer — ca să afle secretele care făceau posibile aceste frumuseți.

Pictorii se eliberau din ce în ce mai mult de dependența față de breaslă, care le impunea nenumărate obligații, atât financiare, cît și artistice. La baza acestei eliberări s-a aflat în mare măsură și cunoscuta carte „Libro dell' arte” a lui Cennino Cennini (apărută și în limba română la ed. Meridiane, 1977) care, mai mult decît altele, a dat în vileag rețetele secrete ale corporațiilor, făcînd posibilă trecerea pictorilor talentați din starea de meseriași la cea de artiști independenți. Această schimbare revoluționară de atitudine față de condiția socială a creatorilor, a determinat un puternic avînt pentru ridicarea artelor pe noi culmi de frumuseți, o adevărată „Renaștere” de energii creatoare. Apare o pleiadă de mari artiști care au lăsat posterității opere de o perfecțiune și frumusețe necunoscute pînă atunci.

În aceste vremuri de înnoire, cărțile despre artă care apar mai ales în Italia, își schimbă aria de preocupări și conținutul lor devine mai profund, abordînd problemele de creație artistică de pe poziții științifice și dintr-un punct de vedere mult mai elevat. S-a terminat cu elementarele „rețete practice”, cu incursiunile în domeniul magiei, sau cu explicații fără fundament științific. Ca urmare a cercetărilor de optică ale lui Alhazan (Ibn al-Haytham) (965—1038 e.n.), se face cunoscut în Europa fenomenul „camerei obscure”, fenomen, se pare, cunoscut dinainte și de alți învățați arabi. Mulți pictori au folosit „camera obscură” sau alte dispozitive optice similare, pentru o redare cît mai exactă în procesul de trans-

punere a lumii tridimensionale pe suprafața bidimensională, plană, a tabloului. Datorită progreselor făcute în geometrie, strădania pictorilor de a reproduce lumea în mod corect, mecanic, a fost încununată de succes prin calculele lui Leon Battista Alberti (1404—1472), care dezvăluie în tratatul său „De Pittura” (1436) modelul perspectivei centrale, bazat pe piramida care se formează din liniile care vin dinspre subiect spre ochiul pictorului. Geometria și matematica dau desenului o bază obiectivă, științifică. Pe de altă parte, corectitudinea, realismul desenului, poate fi verificată de marea publică ca posedând pecetea adevărului. Nu același lucru se poate spune despre culoare; ea depinde mult mai mult de subiectivismul atât al pictorului, cât și al privitorilor. Culoarea are calități inefabile, bazate pe elemente înșelătoare, lipsită de reguli sigure și prea legată de imaginația artistului. Culoarea nu se supunea încă, pe acea vreme unor măsurători științifice exacte (nici astăzi, deși există instrumente exacte de măsurare, impresia cromatică nu se lasă înălțuită de ele, păstrându-și dreptul la interpretare cât mai personală). Astfel, se reia, în timpul Renașterii, vechea dispută „desen-culoare”, cunoscută încă din vremea antichității grecești. De astă dată, disputa are loc între școala florentină, care susținea primatul desenului, și școala venețiană, care proslăvea culoarea. Această dispută pasionantă continuă cu opoziția Ingres-Delacroix, cu impresionismul, expresionismul germani și cu diversele curente artistice contemporane. Se poate prevedea că disputa nu va lua niciodată sfârșit, fiindcă printre pictori există și desenatori și coloristi.

Leonardo da Vinci (1452—1519), una dintre cele mai prodigioase personalități artistice ale Renașterii, deslușește din practica și observațiile sale principii noi cu privire la teoria culorilor. Nu poate fi îndemn mai prețios pentru cel ce îndrăgește arta, decât acela de a parcurge „Tratatul despre pictură” al lui Leonardo (Editura Meridiane 1971). Pe lângă nenumărate sfaturi prețioase și îndemnuri înțelepte, cel ce va parcurge tratatul va afla multe despre culoare: modificările produse de umbre și lumini, de „perspectiva aeriană” (el e primul care vorbește despre pierderile de saturație a culorilor în depărtări), despre armonia culorilor și înfrigurarea culorilor, unora asupra celorlalte. Fotografii de azi va fi surprins să afle că Leonardo obișnuia să privească peisajele prin geamuri colorate pentru a determina care culori sînt slăbite sau intensificate prin amestecul cu culoarea geamului. S-ar putea astfel afirma că el este descoperitorul filtrului colorat, atât de mult și uneori greșit folosit în fotografie.

De o mare însemnătate pentru progresul artelor plastice a fost cartea lui Giorgio Vasari (1511—1574) „Viațele pictorilor, sculptorilor și arhitecților” (tradusă în limba română și apărută în ed. „Meridiane” în 1962, cu un foarte interesant studiu introductiv datorat lui Alexandru Balaci). Vasari nu s-a limitat numai la o descriere superficială a vieților celor mai de seamă artiști, ci el a analizat și „înțelesul faptelor (care) rămîne adevăratul scop al istoriei”. Chiar și astăzi, judecățile de valoare ale lui Vasari despre arta timpului său, rămîn un ghid prețios pentru determinarea valorilor autentice. Om al Renașterii, umanist luminat, Vasari descrie noul spirit de libertate în creație al artiștilor. Iată ce scrie Al. Balaci în introducere: „De multe ori aceste spirite se arată rebele față de cei mari, ele nu recunosc stăpîni, nu iubesc decât arta care este toată viața lor, tot sensul existenței lor. El se consideră, prin forța talentului lor, deasupra „puternicilor” pămîntului, ei fiind așa cum scrie Pietro Aretino,

„grandi per l'eternità“, în timp ce stăpînitorii vremelnici sînt „grandi per un minuto“. O dată mai mult, paginile lui Vasari sînt exemplificatoare.“

Păcat că spațiul și economia specială a acestei cărți nu permit adăstarea în anumite epoci pentru a culege nectarul înțelepciunii marilor gînditori. Despărțirea în grabă de Renaștere este cu atît mai amară, cu cît spiritul acestei epoci minunate, se află la baza marilor opere de atunci și pînă azi.

Progresele înregistrate în fizica luminii și dezvoltarea teoriilor științifice despre culori, influențează în diferite feluri pe artiștii plastici, și, în același timp, fizicienii devin interesați de pictură. Unul din exemplele cel mai bine cunoscute este influența legii contrastelor simultane și consecutive a lui Chevreul (1786—1889) asupra impresioniștilor, mai ales asupra lui Seurat cu metoda lui pointilistă de a picta. Pe de altă parte, teoreticieni ai artei, influențați de metodologia cercetării științifice, susțin, ca de exemplu Charles Blanc (1813—1882), că „Culoarea, supusă unor reguli sigure, se poate învăța ca muzica“. În contextul relației artă-știință-artă, deosebit de interesantă este părerea lui Paul Klee : „O trăsătură comună la toți artiștii — aversiunea lor față de o știință a culorii — am înțeles-o recent cînd am citit teoria culorilor lui Ostwald. Am vrut să pierd cîtva timp pentru a vedea dacă mi-ar fi posibil să extrag ceva bun. N-am reușit decît să extrag două sau trei curiozități și, mai ales, concluzia prozaică după care știința acusticii a stimulat creația muzicală... Adesea savanții găsesc artele ca ceva pueril... Noi adoptăm (gama culorilor chimice)... dar nu avem deloc nevoie de o teorie a culorilor... De altfel, chimia culorilor ignoră toate amestecurile transparente (glacis), fără a mai vorbi de ignoranța ei totală în ceea ce privește relativitatea valorilor cromatice. A crede că a crea armonie prin mijlocul unei tonalități de valoare egală trebuie să devină o normă generală înseamnă a renunța la toată bogăția psihologică. Mulțumesc!“

În cartea sa, „Cours de peinture par principes“, Paris 1708, de Piles alcătuiește o „balanță a pictorilor“ după 4 criterii de perfecțiune : compoziție, desen, culoare, expresie. Din lista de 56 de pictori, se vor arăta aici numai cei care au fost notați cu cele mai multe puncte la culoare : în frunte se află Giorgione și Tițian cu 18 puncte ; Bassano, Pordenone, Rembrandt, Rubens și Van Dyck cu 17 puncte ; printre cei cu 16 puncte se află Holbein, Jac. Jordaens, Caravaggio, Tintoretto ; abia cu 4 puncte sînt menționați Leonardo da Vinci și Michelangelo, iar Rafael, cu numai 12 puncte la culoare, totalizează media cea mai mare la cele 4 categorii. Se înțelege că aceste punctaje sînt subiective și, în alte epoci, „balanța pictorilor“ ar arăta foarte diferit.

Chiar cu riscul de a face o afirmație prea generalizatoare, s-ar putea spune că, într-o perioadă relativ lungă, culoarea a fost limitată de cei mai mulți pictori mai ales la redarea realistă și, într-o măsură, la înfrumusețarea tablourilor lor. Cu rare excepții s-a folosit și puterea expresivă a culorii. Abia spre mijlocul secolului XIX-lea, această din urmă funcție a culorii a început să fie subiect de discuții acerbe și să spargă barierele impuse de realism.

Curentul care a rupt zăgazurile conformismului în ceea ce privește utilizarea culorii și a creat premisele schimbării principiilor cromatice, a fost Impresionismul. Reverberațiile acestei revoluții cromatice se simt pînă astăzi. Printre precursori sînt citați Boudin (1824—1898), Corot (1796—

1875) și Turner (1775—1851). Tehnica și paleta impresioniștilor reprezintă apogeul unor îndelungate căutări care își au obârșia în acel „sfumato” al lui Leonardo da Vinci, trecînd apoi prin școala venețiană și urcînd treptele depășirii formelor și a metamorfozei universului plastic, prin Watteau și Poussin. Se ajunge astfel la pragul depășit de Delacroix, care într-o frază din jurnalul său (2 ianuarie 1853) spunea, esențializînd crezul său despre culoare : „Culoarea nu înseamnă nimic dacă nu corespunde subiectului și dacă ea nu amplifică în imaginație efectul tabloului.” Cu alt prilej, el își exprima un gând care trebuie reținut cu venerație de pictori și de fotografi deopotrivă : „În fața naturii însăși, imaginația noastră este cea care creează tabloul”, definind astfel rolul funcției interpretative pe care trebuie să o aibă orice artist.

Dar schimbările în artă, revoluțiile în stiluri și tehnici picturale nu apar din senin. În cartea sa „The Philosophy of Modern Art” (Londra, Faber & Faber, 1977) englezul Herbert Read, un înțelept cunoscător al artelor, arată : „Progresul științific și industrial, mai ales în secolul XIX, a eliminat unele teorii și invenții care aveau un impact direct asupra tehnicii și a semnificației sociale a artei... Formularea unei teorii științifice a culorii, care, la început, a dus la aberații ca pointilismul, n-a avut un efect permanent asupra practicii artistice — artistul și-a dat seama acum că trebuie să se bazeze pe propria sa sensibilitate și să nu încerce să exemplifice legi cu efect estetic. Însă mai semnificativă și mai permanentă în influența ei asupra dezvoltării artei a fost inventarea fotografiei și a metodelor fotografice de reproducere. Urmările economice ale unor astfel de descoperiri sînt destul de serioase — publicului i se oferă un înlocuitor ieftin pentru arta plastică. S-ar putea, ca, din punct de vedere estetic, să nu fie chiar satisfăcător, dar suficient pentru nivelul scăzut de sensibilitate care pare să fie o urmare a producției de masă și a educației de masă... Ceea ce se poate admite în general în legătură cu cele dinainte, este că tendințele economice și sociale determină și nuanțează în fiecare epocă curenți largi de gândire și de opinie. Opera de artă nu poate să scape unor astfel de influențe”. Și, mai departe : „Întregul meu studiu despre istoria artei îmi spune că schimbarea este condiția ca arta să rămînă artă. Artă nu este niciodată împietrită, niciodată nu se oprește. Este o fîntînă arteziană care se ridică și coboară sub presiunea schimbătoare a condițiilor sociale, împrăștiindu-și apa într-o secvență infinită de forme sub vîntul destinului.”

Se înțelege că și culoarea, ca element principal în pictură, urmează destinul picturii, modificîndu-se și asumîndu-și în fiecare epocă noi perspective. Impresionismul face pasul hotărîtor de la realismul lui Coubert și Manet, prin pleinairismul școlii de la Barbizon, spre o pictură de o factură nouă, bazată nu pe o redare exactă, ci pe impresiile suscitade de confruntarea cu realitatea. Prima expoziție de grup (Degas, Monet, Morisot, Renoir, Pissarro, Sisley, Cézanne, Guillaumin) a avut loc în 1874; criticii au fost influențați în alegerea unui nume pentru noul curent, de titlul unuia din tablourile lui Monet „Impresie — răsărit de soare”. Pictura noului grup se caracteriza prin efectele de captare a unor impresii trecătoare de lumină și de mișcare, o lipsă de contururi clare, culori deschise, vesele, care creau o aură delicată, o vibrație de culori și forme cu o armonie de mare rafinament.

Din sînul acestui curent cu fecunde valențe interpretative răsare văpaia luminii din pictura lui Van Gogh, care duce la expresionism. Prin

Cézanne drumul duce spre cubism, iar prin lucrările târzii ale lui Monet, spre expresionismul abstract.

Este imposibil ca, în cele câteva pagini rezervate inițial pentru culoarea în pictură, să se amintească măcar, toate caracteristicile paletelor unor pictori chiar și mai celebri. Doritorii de precizări au din fericire la dispoziție o foarte bogată bibliografie, mai ales pentru perioada recentă.

Printre ideile mai originale vehiculate la începutul acestui secol se înscrie și aceea a lui Vassili Kandinski (1866—1944), care propunea consonanțe între culori și instrumente muzicale (1912), ca, de exemplu, albastru deschis — flaut, albastru închis — violoncel, și, mai departe, un paralelism între culori și muzică. Încă din 1908, când Scriabin compusese „Prometeu“, el se gândea la un „pian de lumini“ care emitea sunete în conformitate cu o corespondență prestabilită — roșul cu nota do, violetul cu re bemol și do diez, galbenul cu nota re, etc. Webern a compus chiar în 1909 o bucată intitulată „Klangfarbenmelodie“ (melodia culorilor cu sunete). Kandinski, în cartea sa de un interes cu totul deosebit, intitulată „Despre spiritual în artă“ (1912), își prezintă teoriile despre culoare. El anunța și justifica arta abstractă, fenomen contemporan lui, ca expresie a ceea ce era pentru el mobilul creației: „necesitatea interioară“. Herbert Read prezintă esența gândirii lui Kandinski în felul următor: „...K. declară că forma și culoarea în sine constituie elementele unui limbaj care permite exprimarea emoției; că forma și culoarea acționează direct asupra sufletului, ca și muzica. Singura necesitate este de a compune formă și culoare într-un ansamblu care să exprime corect emoția internă și să o comunice în mod corect observatorului. Nu este esențial a se da formei și culorii „o aparență de materialitate“, adică aparența unor obiecte care se găsesc în natură. Forma în sine este expresia unei semnificații interne, a cărei intensitate este în raport direct cu încarnarea ei în relații armonice de culoare. Frumusețea rezultă în mod direct din această corespondență între necesitate interioară și semnificație expresivă.“ Prin teoriile sale, pe care le-a aplicat cu strictețe în opera sa plastică, Kandinski rămâne nu numai un original artist al începutului de veac XX, dar și un filozof al artei, cu o viziune care a dat roade în curente următoare lui.

Nu se poate susține că un singur om sau o singură carte poate produce schimbări fundamentale într-un domeniu. Totuși unii istorici ai artei afirmă că teza de doctorat a lui Wilhelm Worringer, publicată de editura Piper, München, 1908, sub titlul „Abstraktion und Einfühlung“ (tradusă în românește cu titlul „Abstracție și Intropatie“, editura „Univers“, 1970, cu o deosebit de interesantă prefată de Ion Ianoși) și cartea lui Kandinski amintită mai înainte, au avut o influență directă asupra chipului artei de după ei, în condițiile fermentelor sociale existente. Herbert Read arată: „Opera de artă, spune Kandinski, este expresia exterioară a unei necesități interioare; Worringer pretinde că această necesitate interioară nu poate să ia naștere decât într-un mediu dat...“. Worringer și Kandinski au discutat adesea problemele care îi frământau, primul devenind tatăl spiritual al mișcării moderne care se închea în 1908 el spunea: „obiectivitatea, descrierea obiectelor, nu avea loc în pinzele mele și era chiar dăunătoare.“ După părerea lui Kandinski, artistul zecezele mele și era chiar dăunătoare.“ După părerea lui Kandinski, artistul devine mai întâi conștient de necesitățile lui interioare și pe urmă se străduiește să exprime aceste necesități cu ajutorul unor simboluri vizuale. De exemplu, el arată că culorile produc asociații nu numai pentru că pot

exprima emoții (bucurie, tristețe etc.), dar și pentru că ele sînt semnul unor aspecte emoționale ale mediului nostru — galbenul amintește pămîntul, albastrul cerul; galbenul este crud, iritant; albastrul este pur, nesfîrșit. Orchestrarea formei și culorii este voit expresivă — artistul caută un aranjament de culori care să exprime un sentiment. Kandinski simte că „triunghiul are parfumul său spiritual anume“, că „un cerc în pictură poate avea o mai mare semnificație decît un cap de om“, că „impactul unghiului ascuțit al unui triunghi asupra unui cerc produce un efect care nu este mai puțin puternic decît degetul lui dumnezeu atingînd degetul lui Adam în opera lui Michel Angelo“. Astfel el caută să invente un mijloc de comunicare bazat pe simboluri vizuale care, desigur, își au originea în experiența sa personală de viață, în sensibilitatea sa.

Bazele teoretice ale curentelor moderne în general tind să îndepărteze arta de realitate, de legi, conotații și simboluri recunoscute, consacrate, înlocuindu-le cu primatul sensibilității personale, a necesității interioare, a unor limbaje hermetice, chiar și iraționale. Lumea din jur nu mai este văzută limpede, ci prin oglinzile deformante ale diferitelor „eu“-uri de artiști.

La 40 de ani după celebra sa teză de doctorat, timp în care au avut loc două războaie mondiale, Worringer scrie următoarele: „Să nu contestăm următorul fapt: acea artă actuală, singura pe care o numim vie și corespunzătoare vremii, deci artă „modernă“, ridică o pretenție, care în forma ei cea mai ascuțită, merge spre revendicarea unui drept dictatorial al producătorilor.“ (op. cit., Ed. Univers, 1970, pag. 307—308.) Și, mai departe, la pag. 310: „Deposdarea corelată a modelului natural de drepturile lui, care în unele cazuri poate merge pînă la completa lui nerecunoaștere, a creat acum prăpastia (dintre creator și public n.a.) peste care nici o bunăvoință nu mai poate arunca vreo punte... Culoare, suprafață, ritm, linie; a le întreba pe ele despre posibilitățile lor autonome de expresie, a primi numai de la ele legea și sensul structurării formei și al expresiei artistice, aceasta este nevoia cea mai lăuntrică a acestei arte neconforme unui gen. Pe linia unei consecvențe extreme, ea devine astfel artă pur abstractă și absolută a formei. Renunțînd la orice obiectivitate, ea lasă în acest caz să vorbească numai limbajul cifrat al simbolicii pure a formei.“

Am insistat mai mult asupra acestui moment de răspîntie în evoluția artelor, fiindcă fără cunoașterea — chiar atît de sumară ca în cele arătate — a unor teorii estetice de răsunset, este greu de înțeles ce a urmat.

În ceea ce privește culoarea, în vremuri în care domnește arbitrarul, ea preia funcții dintre cele mai diferite. În unele cazuri, dacă forma devine din ce în ce mai abstractă, distanțînd realul de privitor, se simte necesitatea puterii umanizatoare a culorii. În alte cazuri, dacă desenul devine imprecis, pictorul nu se mai simte obligat să introducă culoarea corespunzătoare în limitele formei, ci să plaseze numai pete de culoare care depășesc conturul obiectelor — un exemplu este pictura lui Raoul Dufy. Mai mult încă, culoarea fără obiect, ca la Delaunay, care „se limita la exploatarea geometrică a fenomenului de refracție a însăși spectrului luminos“. Principiile „simultaneismului“ lui Delaunay, au găsit ecou la expresioniștii germani. Rohlf s și Nolde de asemenea foloseau „valorile emoționale și simbolice ale culorii, arătînd că ea poate exista în mod independent, posedînd elementele necesare reprezentării plastice a necesității interioare... a vieții spiritului“.

Herbert Read singularizează un pictor poate mai puțin celebru, despre care spune că „poate mai mult decât oricare altul, a împins intensitatea culorii pînă la limitele ei senzuale; el nu este un expresionist german ci un rus, Haim Soutine venit la Paris în 1911... Neurastenle și înclinat prin temperament la sinucidere, culoarea a devenit pentru el ceea ce a fost pentru Van Gogh — o prelungire fizică a nervilor săi exacerbați... toate obiectele se transformă la el într-o peliculă translucidă prin care pare să curgă propriul lui sînge“.

Este imposibil a prezenta toate părerile și modalitățile în care nenumărații artiști au utilizat, proslăvit sau negat puterea culorii. Culoarea unei opere de artă nu se poate explica, nu se poate povesti. Ea trebuie văzută, privitorul lăsîndu-se pradă magiei pe care o emană. Se va menționa în treacăt strălucirea culorilor lui Rouault, înconjurată de linii groase negre, ca în vitrourele medievale, cu puternice rezonanțe mistice, dar nu se poate să se treacă în grabă peste Matisse, pictorul pe care mulți istorici ai artei îl consideră mai valoros decât Picasso. Henri Matisse (1869—1954) a făcut parte din grupul „les fauves“ (animale sălbatice) și este singurul care a continuat tradiția fauvistă pînă tîrziu. El folosea o cromatică puternică, simplă și un desen cu o adîncă putere expresivă. Toată viața el a fost urmărit de pasiunea adevărului, a ordinii (influența lui Cézanne), a clarității. El mărturisea: „Ceea ce visez, este o artă a echilibrului, a purității, a liniștii, fără subiect care să tulbure, să preocupe...“. În 1951, în catalogul expoziției sale de desene la Philadelphia, el continua să-și susțină interesul pentru expresie, „care este un adevăr interior, care trebuie să fie degajat de aparența exterioară a obiectului reprezentat. Singurul lucru care contează este adevărul (sentimentelor n.a.)... Exactitatea nu este adevărul“. Cu alt prilej, el afirma: „Creație înseamnă să exprimi ceea ce ai în interior. Orice adevărat efort creator are loc în interior. Dar și simțirea trebuie hrănită, ceea ce se face cu ajutorul obiectelor din lumea exterioară, care se contemplă. Aici are loc travaliul prin care artistul își însușește lumea exterioară, pe etape, pînă cînd obiectul pe care îl desenează devine o parte componentă a lui însuși, pînă cînd îl stăpînește și poate să-l aștearnă pe pînză.“

În catalogul expoziției lucrărilor lui Matisse (Zürich, 1983), Klaus Schrenk explică în felul următor concepția lui Matisse despre culoare: „El nu folosește culoarea ca un echivalent al imitației naturii, ci ca un mijloc de a o ajuta, printr-o transmutare, să devină o expresie independentă. Prin aceasta, efectul ei spiritual... se află în sinteza dintre idee, legătura cu realitatea și utilizarea insolită a culorii.“

Mai sus de această culme, reprezentată de Matisse, nu s-a mai avîntat nici un alt pictor. Desigur, condițiile de viață schimbate după al doilea război mondial generează curente noi în care arta este abordată de pe alte poziții, mai ales că are loc o strămutare a centrului artistic din solul fertil al Europei, în America. La Jackson Pollock (1912—1956) se poate observa cum un artist născut și crescut într-un peisaj tipic american (Wyoming) interpretează și vrea să depășească pe Picasso și Miró (pe care spune că îi admira), folosind o frazeologie bombastic-suprarealistă și mistică, pentru a explica stilul său „All-over“ și tehnica sa „action painting“, bine cunoscute. Verdictul despre el este dat de Robert Hughes („The Shock of the New“) în felul următor: „Cele mai bune lucrări ale lui Pollock, din anii săi buni, 1948—50, și unele lucrări mai tîrzii sînt foarte decorative.“ Atît. Menționăm încă trei pictori americani care, spre deo-

sebiră de stropii de culoare aruncați la întâmplare pe pânză de Pollock în timpul dansurilor sale rituale în jurul tabloului întins pe podea, folosesc suprafețe mari de culoare plată, repartizate după o matematică stranie, pe întreaga suprafață a tablourilor lor de dimensiuni foarte mari (de exemplu la B. Newman 242×541 cm !). Crezul lui Clyfford Still (1904—80) expus în mod foarte emfatic, sună în felul următor : „Am spus limpede că o singură trăsătură de penel, care izvorăște din muncă și din cunoașterea eficacității și a înțeleșului său mai adânc, poate reda omului acea libertate pe care a pierdut-o în 2000 ani de justificări și aservire.“ Unii cercetători sînt de părere că simțul american pentru epic este legat de o lipsă de elocință optică, ceea ce se observă bine la B. Newman, la care întreaga pânză este acoperită de o singură culoare, întreruptă din loc în loc de dungi subțiri verticale de altă culoare (roșu și galben, de exemplu).

Mark Rothko (1903—70), considerat cel mai bun dintre cei trei, avea o înclinare spre „tragic și atemporal“, era în căutarea unei lumi de imagini arhetipale cu un simț spre efecte teatrale. Prin construcția lor intelectuală și credința în puterea absolută de comunicare a culorilor, tablourile lui, de dimensiuni foarte mari au, principial, rădăcini în simbolism. Însă lucrările lui, lipsite de subiect (de exemplu unul din tablourile lui se numește „Ocră și roșu pe roșu“), fără formă, nu comunică decît un vid care poate, sau nu poate, fi interpretat în chipuri diferite.

Aceasta ne amintește expresia lui Worringer despre „dictatura producătorilor“, însă azi „dictatele“ au ajuns lipsite de sens. Față de situația descrisă, cu atît mai binefăcătoare este contemplarea lucrărilor unor artiști români, care n-au pierdut contactul cu realitățile, cu publicul, și, care își găsesc inspirația în arta populară, în cromatica rafinată de multe generații de creatori în popor. Arta lor rămîne încîntare, bucurie estetică.

Șirato, vorbind despre Grigorescu, observă : „... e un pictor specific român pentru că el a trăit realitatea țărănească așa ca nimeni altul... a redat lumea și culoarea specifică locului, mai bine zis acea culoare luminată a peisajului românesc... făurindu-și o tehnică proprie, potrivită noilor probleme.“

(Ce bine ar fi dacă fotografiile români ar urma exemplul lui N. Grigorescu, părăsind subiectele și tehnicile de pe alte meleaguri, integrîndu-se în viața românească, redînd lumea și culoarea specifică locului !).

Ștefan Luchian, despre care Arghezi a spus că „vopseaua lui pare de carne simțitoare“, și-a pus întrebarea : „Cînd se poate spune că un tablou e isprăvit ? Am ca model un cap de femeie. Adevăratul artist nu o s-o vadă ca orice individ. A o face așa cum se prezintă ochilor, o face orice aparat fotografic... Un tablou nu înseamnă că este finit atunci cînd este spilkuit, lustruit, curat sau vernisat, ci atunci cînd partea sufletească a compoziției este bine găsită, cînd artistul a simțit, a știut să vadă în model, mai presus decît mulțimea, a știut să prindă „sublimul“...“.

Lucian Blaga, vorbind de culorile lui Pallady spunea : „... unele culori încep să sune, pe altele le pipăi, și iarăși altele sînt văzute cu celulele senzitive din cerul gurii.“ Într-un fragment din jurnalul său, Pallady arată : „Un tablou (spun un tablou, nu o pictură) este un poem pictural... de linii, forme și culori. Este mai mult decît o pictură. Este gîndire, sentiment, exprimare prin pictură... linii, forme și culori...“.

Ce bine sună, ce apropiate se simt aceste gînduri românești spuse pe românește ! Ele nu au nevoie de nici un comentariu. Fac parte din viața noastră spirituală.

Vorbind despre Gh. Petrașcu, Zambaccian spunea: „Pentru acest nabab al paletei, culoarea a fost un grai, iar forma, alăută.” Tot Zambaccian îl caracterizează astfel pe F. Șirato, artist cu o mare sensibilitate pentru cromatică, în același timp înzestrat cu o bogată cunoaștere științifică modernă: „În arta sa... forma și culoarea se îmbină într-o baie de lumină, lumină pe care artistul o captează fără ca aceasta să topească forma... Șirato apare ca un suris care rezumă o gândire și un sentiment subtil.”

Sînt interesante cîteva gânduri ale lui Tonitza despre culoare: „Culoarea e în funcție de ceea ce vrei să exprimi. Ea trebuie să oglindească limpede, sentimentul de bază pe care se clădește întreg tabloul... Colorist nu înseamnă policromist... Izvoarele coloristice stau, de la naștere, în pictor. Natura prilejuiește numai revărsarea lor.” Iar, Marius Bunescu, remarcă: „În tubul lor, culorile sînt materie. Așternute însă de artist pe pînză — devin spirit. — A picta după natură nu înseamnă a fi sclavul, ci stăpînul ei. — Imitațiile din alte culturi n-au nici o valoare: în artă poezia are limba lor, ca și în vorbă.”

Corneliu Baba rămîne una din personalitățile cele mai vîguroase ale artei românești contemporane. De aceea, meditațiile sale despre pictură au o valoare cu totul deosebită: „Încerc să înțeleg tot ceea ce se consideră valabil în artă, de la picturile grotelor din Altamira, pînă la cele din ziua de astăzi... Admir tot ceea ce consider că reprezintă adevăr, pasiune și idei înălțătoare în lucrările marilor pictori... Urmăresc cu ochi atent spiritul inventiv al artiștilor contemporani, dar simt că există multe confuzii paradoxale, între noțiunile de *vechi* și de *nou*, cu atît mai mult, cu cît există încă loc îndestulător atît pentru vechi cît și pentru nou... Amestec culorile potrivit unor reguli pe care le știu, dar care au fost experimentate de atîția alții înaintea mea. Mă strădui să dobîndesc cu ele încîntări de lumină și culoare. Ceea ce mă interesează este calitatea tabloului pe care îl pictez și emoțiile pe care le pot transmite prin intermediul lui... O înțelegere, adîncă a realității, o participare sinceră și activă la efortul colectiv, o însușire din ce în ce mai desăvîrșită a meșteșugului, iată datoria supremă ce se impune artiștilor din acest ceas.”

Acest citat mai lung, plin de substanță, încheie pe un ton major, crîmpeiele de gânduri atît de pilduitoare, de folos oricui iubește arta, dar mai ales fotografiilor care abordează colorul pentru a oglindi lumea de azi. Citatele au fost extrase din cartea „Pictori despre Pictură” (Editura Meridiane, 1972). Prezența pictorilor români în această lucrare se datorează efortului meritoriu a lui Ștefan Stoenescu.

*

* *

La capătul unui lung periplu în lumea fascinantă a culorilor, este justificată întrebarea: Oare omenirea, în general, și-a însușit ceva din lecția culorii? Oare lumea de azi e mai frumos colorată? Din păcate răspunsul este negativ. Culoarea din natură (pe care, de altfel, omul modern are din ce în ce mai puțin timp să o contemple) este restrînsă de extinderea suprafețelor agricole cu geometria lor, văzută de sus, asemănătoare cu tablouri abstracte, așa cum este redată în superbul album de fotografii din avion „Pîine și Sare” de Georg Gersten (editura Atlantis, Zürich, 1980). Au dispărut aproape cu totul poienele smălțuite cu flori de toate

culorile, dispar bătrinele păduri maiestuoase, pradă exploatării industriale nemiloase și ucise de „ploaia acidă”; nici cerul nu-și mai poate păstra azuriul, fiind acoperit de o peliculă de fum și emanații de gaze.

Orășeanul este tot timpul înconjurat de cenușiul betoanelor și al asfaltului. Doar seara el este asaltat, în unele cartiere, de culorile țipătoare ale reclamelor luminoase, vulgare în armoniile limitate de sărăcia unor roșuri, albastruri și galbenuri crude, de bilci. Desigur, industria chimică poate produce culori mult mai vii decât cele naturale, însă acestea dispar repede sub cenușiul prafului, poluate de industrie și circulație, corodate, murdărite, ruginite. Acestea sînt „deșeurile unui joc tragic între culori „funcționale” și culori „naturale”, joc în aceeași măsură „toxic”. Cenușiul disperant, învăluitoare, pune stăpînire pe tot orașul. Brusatin amintește de un pictor abstract care, de dragul culorii, a renunțat la restul picturii și, în ajunul sinuciderii sale, a pictat un ultim tablou numai cenușiu, doar cu cîteva licăriri de galben.

Culoare? Armonii subtile de culori? Unde le găsește orășeanul?! Doar în muzee, doar la unele spectacole unde, de îndată ce se aprind reflectoarele cu geamuri colorate, se modifică, prin farmec, atmosfera de pe scenă și din sală.

După ce s-a descris, pe cît a fost posibil, cu lacune inevitabile, marea varietate în care artiștii au înțeles, simțit și utilizat cu măiestrie culoarea, transformînd prin interpretarea lor imaginativă lumea de toate zilele, fotograful sensibil oare nu își va pune întrebarea de grea răspundere, dacă felul în care el își realizează fotografiile color este mulțumitor, nu rămîne el oare doar un sclav zăvorît în lanțurile unei tehnici impersonale, fără valoare artistică? Poate că elementele de cultură a culorii înmănunchiate, de bine, de rău, în acest capitol, îl vor ajuta să se elibereze de lanțurile tehnicii care îi înăbușe avîntul creator.

V

Culoarea în fotografie

„A sili soarele să picteze
cu culorile gata preparate ce
î se prezintă — iată problema
concepută și rezolvată de mine“.
(1869).

LOUIS DUCOS DU HAURON

Abordînd fotografia în culori, este cazul să se arate prin cîteva cifre sugestive cît de important a devenit acest domeniu, cît de mult doresc oamenii să vadă lumea de azi redată în culori. Se poate chiar vorbi despre o „foame optică“, despre o „lăcomie de culori“. Cifrele care se dau în cele ce urmează sînt extrase din albumul „Histoire Mondiale de la Photographie en Couleurs“ (editura Hachette, Paris, 1981), lucrare de mare erudiție și frumusețe, datorată cercetătorilor Roger Bellone și Luc Fellot.

Cifrele lor datează din 1980 : „Se poate estima la aproape 20 miliarde de clișee color consumul anual al fotografiilor amatori și profesioniști din lumea întreagă. Și, pentru a descrie mai bine această bulimie de imagini în societatea noastră modernă, arătăm că piața industriilor fotografice pe ansamblu reprezintă o cifră de afaceri mai mare decît cea a firmelor Boeing, Douglas, Lockheed, Rockwell International, Marcel Dassault și Aérospatiale împreună. Cu ceea ce se cheltuiește în fiecare an pentru fotografie, s-ar putea fabrica un număr de o mie de avioane „Airbus“ și trei sute de „Concorde“.

Graiul cifrelor este peremptoriu, deși multora nu le poate sugera o imagine clară, doar una de „mărime mare“. Cu fiecare declanșare, fiecare fotograf contribuie la mărirea acestei „mărimi mari“. Își dă el oare seama de toate implicațiile științifice, economice și artistice dezlănțuite de acel simplu gest de apăsare a unui buton cocoțat pe aparatul său de fotografiat ?

PRIMELE ÎNCERCĂRI, PRIMELE DEZĂMĂGIRI

Miez de iarnă 1839. Dominique François Arago (1786—1853), astronom și fizician, dă citire în fața sălii arhipline a Academiei de Științe din Paris, unui scurt text anunțînd descoperirea epocală a lui Joseph Nicéphore Niépce (1765—1833) și Louis Jacques Mandé Daguerre (1789—1851) : reproducerea naturii în cele mai mici detalii care „nu cere nici o manipulare care să nu fie perfect ușoară pentru oricine. Nu cere cunoștințe de desen și nu depinde de vreo dexteritate manuală“. Această invenție, atît de simplă, a declanșat o adevărată „Dagherotipomanie“, iar manualul explicativ

scris de Daguerre se epuiza de îndată, ediție după ediție. Dar, din mijlocul entuziasmului general, au răsunat și voci care exprimau dezamăgirea că reproducerea realității se făcea numai în alb/negru și nu în culori, după cum era de așteptat. Criticau dagherotipul că este „incapabil să surprindă o imagine reală a naturii“. Chiar și Niepce și Daguerre experimentau diverse modalități pentru a fixa culori pe imaginile lor, fiind surprinși că natura se reproduce singură în alb/negru, contrar realității văzute și așteptărilor lor.

Oameni de știință ca John Herschel, Robert Hunt, Edmond Becquerel și, mai târziu, Poitevin au obținut unele rezultate, încercând să capteze prin procedee fotochimice culorile spectrului pe o hîrtie tratată în mod special. La Muzeul național al Tehnicii din Paris se află și azi o fotografie a spectrului solar, obținută în 1848 de Becquerel. Ea este ținută într-o casetă, la adăpost de lumină, imaginea nefiind stabilă.

Experimentele și cercetările ulterioare au urmat trei căi :

1. O reproducere directă a culorilor prin procese pur chimice (Becquerel și alții).

2. Aplicarea unor metode optice indirecte prin separarea razelor colorate, urmată de o sinteză prin coloranți special aleși (Ducos du Hauron și Charles Cros).

3. Metoda fizică, interferențială a lui Gabriel Lippman, care însă, după primele succese, s-a dovedit impracticabilă în fotografie, însă a dat roade în holograme.

Foarte interesant este faptul că cea de-a doua cale, a lui Ducos și Cros, care azi este urmată de industria modernă de materiale color, a fost criticată încă de la început, că nu poate produce culori cu adevărat naturale, deoarece atât separația cât și sinteza se bazează pe procedee artificiale. Într-adevăr, chiar și azi, realitatea este redată în culori deosebite, după cum ce utilizează o marcă sau alta de pelicule color, sau chiar numere diferite de emulsie. Există un stil intrinsec artificial de redare a culorilor, propriu oricărei pelicule, oricît de precis ar lucra fotograficul.

PROCEDEE PUR CHIMICE

În mod teoretic, ar trebui ca fiecare culoare din spectrul solar să impresioneze în mod diferit o suprafață fotosensibilă, deoarece fiecare culoare are o altă lungime de undă. Ar trebui deci găsit procedeul prin care culorile s-ar autoreproduce direct. Acesta a fost raționamentul care a motivat declanșarea unei serii de cercetări, chiar și înainte de inventarea dagherotipului. Toți credeau că realitatea se poate reproduce astfel cum apare pe geamul mat, adică în culori.

Încă din 1830, Niepce a notat experiențe făcute pentru a obține culori, însă cu rezultate nesatisfăcătoare. În 1839, Herschel, experimentînd cu un spectru foarte concentrat, a obținut pe hîrtie cu un strat sensibil de clorură de argint, o impresiune în care roșul era foarte viu, verdele foarte închis, iar galbenul lipsea. În 1845, Hunt a obținut reproducerea spectrului printr-un procedeu pe care l-a numit „ferrocyanotype“, însă, în timp ce hîrtia sensibilizată se usca, culorile dispăreau.

Timp de 10 ani, Becquerel a experimentat diferite modalități pentru a obține redarea culorilor. Abia în 1848 însă, a putut comunica primele re-

zultate, obținerea unor culori vii pe o placă de argint tratată cu acid clorhidric. Și la dînsul imaginile dispăreau sub acțiunea luminii, deși au fost totuși păstrate unele mostre destul de reușite.

În 1860, Poitevin face cunoscut, în „Moniteur de la Photographie” din 15 ianuarie, procedeul pe care l-a numit „cromofotografie” și rebotezat în 1866 sub denumirea de „heliocromie”. După numeroase experiențe, el arată : „... probele în culori care se conservă cel mai bine — am unele care durează de un an — sînt acelea pentru care n-am folosit ca sensibilizator decît un amestec de bicromat de potasiu și sulfat de cupru”.

Astfel de experiențe, de obținere directă a culorilor numai prin mijloace chimice, au continuat mai ales în Franța, S.U.A., Anglia, însă nici unul din cercetători n-a reușit să fixeze imaginile pentru ca ele să nu dispară, mai repede sau mai încet, sub acțiunea luminii. Singurul care a obținut succes în fixarea culorilor a fost A. Graby de Malange, care a descoperit și o analogie între culorile chimice și culorile florilor. Deși la memoriul pe care Graby l-a depus la Academia Franceză erau anexate și cîteva probe color, metoda lui nu a găsit ecou în rîndurile fotografilor. Poate s-a considerat că metoda era prea complicată, poate cerea mult timp, poate culorile nu erau corespunzătoare dorințelor.

Mereu se căutau noi căi. Experiențe care păreau a nu avea nimic comun cu fotografia în culori erau reanalizate de alți cercetători. Astfel, fenomenul decolorării, studiat de chimistul Marcelin Berthelot (1827—1907) a dus la concluzia că acțiunea luminii asupra culorilor este de natură chimică. Decolorarea, s-a arătat, are loc prin absorbire de oxigen, dar numai sub acțiunea luminii. Pe întuneric, nu se produc decolorări, nici în absența oxigenului. Astfel apare în orizontul cercetătorilor ceea ce se numește „reacția fotochimică”. Observînd mai departe acest fenomen, se descoperă că unii coloranți au proprietatea de a nu putea fi distruși decît de razele de lumină pe care le absorb, rămînînd stabili față de razele pe care le reflectă. Urmează că albastrul nu va fi alterat de razele albastre și așa mai departe. Aceste constatări au jucat un rol hotărîtor în dezvoltarea procedeelor color, ducînd, în cele din urmă, la realizarea filmelor „Kodachrome” de către Leopold Mannes și Leo Godowski, ambii muzicieni și pasionați de fotografie. Se va reveni asupra lor, dar nu înainte de a lămuri unul din aspectele cele mai importante despre natura culorilor :

DIN TREI CULORI SE FORMEAZĂ TOATE CELELALTE

Este necesar a reveni în timp cu mult în urmă și la un domeniu altul decît fotografia : la poligrafie. În anul 1722, Jacques-Christophe Le Blon(d) (născut în 1667) reușește să realizeze primele gravuri în culori naturale. El fusese influențat de teoria culorilor lui Newton și a încercat să facă gravuri prin suprapunerea celor șapte culori ale spectrului. Dar, deoarece această metodă cerea un mare volum de muncă, el a căutat să reducă numărul planșelor gravate. Observînd rezultatele, s-a convins că poate obține toate culorile și nuanțele doar cu trei planșe suprapuse, colorate în roșu, galben și albastru — cele trei culori fundamentale ! El și-a publicat descoperirea într-o broșură apărută în 1722 la Londra, dînd în vileag metodele sale de lucru. Azi încă, principiile de bază ale metodei lui sînt aplicate, bineînțeles cu modificări, în toate tipografiile în care se execută reproduceri colorate.

Este remarcabilă această descoperire, cu atât mai mult, cu cât a fost realizată prin metode meșteșugărești, cu mult înainte ca Thomas Young (1773—1829) să expună în fața Royal Society din Londra (1802) teoria sa asupra trichromiei ! Abia în anul 1859 se realizează sinteza tricromă a culorilor de către James Clerk-Maxwell (1831—1879), unul dintre cei mai străluciți fizicieni ai secolului trecut.

Cum a procedat Maxwell pentru a dovedi „miracolul“ redării tuturor culorilor doar prin trei culori ? A fixat aparatul de fotografiat în fața subiectului său — un șal cu un model scoțian colorat. A expus apoi, pe rând, trei negative alb/negru, fiecare prin alt filtru : roșu, albastru, verde. De pe negativele dezvoltate, a confecționat prin copiere trei diapozitive, tot pe material alb/negru. Aceste diapozitive au fost montate în trei proiectoare și imaginile au fost perfect suprapuse pe un ecran alb. Apoi, pe obiectivele proiectoarelor au fost montate filtrele cu care au fost realizate primele negative, astfel ca fiecare diapozitiv să fie cuplat cu filtrul cu care s-a expus negativul său : roșu cu roșu, albastru cu albastru și verde cu verde. Și — minune — pe ecran a apărut șalul scoțian în adevăratele sale culori deși atât negativele cât și diapozitivele fuseseră realizate pe materiale alb/negru ! În acest mod, Maxwell a făcut dovada sintezei aditive a trei culori.

PASUL URMĂTOR : SINTEZA SUBSTRACTIVĂ

În ciuda ingeniozității multor cercetători, procedeele fotografice pe bază de sinteză aditivă au rămas complicate, iar rezultatele nesigure și, în cele mai multe cazuri, dezamăgitoare. O scurtă revenire asupra lor va elucida cauzele.

Pe de altă parte, sinteza substractivă a trebuit să aștepte mulți ani de zile pînă cînd a fost descoperit procedeul optim (pentru faza de început) prin care să cucerească în mod definitiv piața mondială a materialelor color.

În mod foarte schematic, deosebirea dintre sinteza aditivă și cea substractivă sînt acestea : la sinteza aditivă : prin trei discuri colorate (albastru, roșu și verde) se proiectează lumină pe un ecran alb — roșu + verde formează galben ; roșu + albastru formează magenta ; albastru + verde formează cyan ; toate împreună dau alb. Sinteza substractivă are loc în felul următor : pe o suprafață albă se așază trei discuri transparente, colorate în culorile de amestec rezultate din experiența anterioară, adică galben, magenta și cyan. Din galben și magenta rezultă roșu ; din magenta și cyan, albastru ; din cyan și galben, verde ; toate împreună dau negru. Pe baza celor de mai sus, se poate vedea că pentru sinteza aditivă se folosesc culorile primare : roșu, verde și albastru, fiecare din acestea reprezentînd o treime din spectru și toate împreună dînd albul. Pentru sinteza substractivă se utilizează culorile complementare : cyan (albastru verzui), magenta (purpuriu) și galben ; acestea împreună absorb întregul spectru, dînd negru.

PROCEDEE FOTOGRAFICE PE BAZA DE SINTEZA ADITIVĂ

În urma demonstrației atât de convingătoare a lui Maxwell, s-au făcut diverse încercări pentru a obține fotografii pe hîrtie sau diapozitive colorate. Numărul diferitelor încercări este prea mare pentru a le analiza pe

toate în ordinea lor cronologică. De aceea se vor arăta, în mod sumar, numai cele două procedee care au supraviețuit și au avut succes comercial.

Unul din procedee se baza pe realizarea a trei negative prin cele trei filtre colorate ale lui Maxwell. Din negative se obțineau direct diapozitive printr-o dezvoltare reversibilă. Diapozitivele se colorau fiecare în soluții de anilină în culorile filtrelor cu care au fost realizate inițial și, suprapuse exact și privite prin transparentă, se vedea subiectul redat în culorile sale naturale. Mai târziu s-au construit aparate de fotografiat care realizau dintr-o singură expunere cele trei negative. De exemplu, aparatul Bernpohl, care avea un singur obiectiv, iar în interior două oglinzi semitransparente care reflectau lumina spre trei negative. Cele trei filtre erau montate peste stratul sensibil al negativelor. Acest tip de aparat reducea numărul operațiilor, făcând posibilă realizarea de imagini în mod mult mai operativ, ceea ce era deosebit de important, mai ales, la portret.

Dar, multă vreme a subzistat marele dezavantaj al acestui procedeu : nu se puteau realiza copii color pe hârtie ! În cele din urmă, s-a găsit soluția : De pe fiecare negativ se realizau diapozitive sau mărimi speciale pe un suport transparent acoperit cu un strat sensibil amestecat cu una din cele trei culori ale filtrelor. Prin dezvoltare și spălare cu apă caldă, rămânea pe suport doar o imagine pozitivă transparentă într-una din culorile filtrelor. Cele trei suporturi se montau pe rând pe o hârtie albă, emulsia colorată rămânând lipită, iar suportul se putea îndepărta cu ușurință, ca la abțibildurile cu care se joacă copiii. Cele trei emulsii transparente, exact lipite una peste alta, formau o imagine în culori naturale de o mare fidelitate și frumusețe. Autorul acestei cărți a văzut cum se aplica acest procedeu încă în anul 1943, la vechiul „Color Studio“ de pe strada Sărindar din București. Procedeu se numea „Duxochrom“.

Frații Lumière, după ei și alții, au găsit o altă metodă prin care se evita expunerea a trei negative separate. Ei au lansat plăcile pe care le-au numit „Autochrome“, folosite mai ales de amatori pînă aproape de anul '30. Sistemul adoptat de ei se numea „procedeu cu mozaic de filtre“, sau „placă cu raster de culori“. Pe suportul de sticlă se turna un strat de mii de filtre microscopice colorate, care descompuneau imaginea în porțiuni foarte mici. Peste acest strat se turna emulsia fotosensibilă alb/negru. Casetă se încălzea cu placa astfel așezată, încît lumina să treacă mai întâi prin suportul de sticlă, apoi prin stratul de filtre pentru a ajunge, în cele din urmă, la emulsia sensibilă. Fiecare filtru forma pe negativ impresiunea sa a porțiunii de lumină venită de la subiect (roșu, verde sau albastru). De exemplu, lumina roșie trece prin filtrul roșu, ajungînd la emulsie, însă este oprită de filtrele verzi și albastre ; la fel cu celelalte culori. După expunere, placa era dezvoltată prin procedeu reversibil. În porțiunile la care a pătruns lumina roșie, emulsia va fi transparentă, iar acolo unde micile filtre verzi și albastre au oprit pătrunderea luminii roșii, vor fi în emulsie zone opace. Dacă diapozitivul va fi privit din partea suportului de sticlă, prin filtrele roșii (corespunzînd zonelor clare de emulsie) se va vedea roșu. Același fenomen va avea loc și cu celelalte două filtre. Dacă diapozitivul va fi privit de la o anumită distanță, mii de mici suprafețe punctiforme, roșii, albastre și verzi, vor avea darul să recompună în ochi culorile naturale ale subiectului. Este interesant de observat că Seurat aplica principi asemănătoare în pictura sa pointilistă.

Dezavantajele acestei proceduri de sinteză aditivă erau multe : granulația foarte mare, orice deviere de la expunerea și dezvoltarea absolut co-

rectă dădea rezultate proaste, ireparabile, expunerea prin stratul de filtre colorate era cu mult mai lungă decât la filmele alb/negru din acea vreme, iar prețul plăcilor era mult mai mare decât acela al plăcilor alb/negru. Fiind totuși un procedeu simplu, cu rezultate mulțumitoare pentru marea masă a fotografilor amatori, el a fost utilizat pe toate continentele cu multă plăcere. În anul 1913 uzinele Lumière au produs și vândut un milion de plăci autochrome !

O PARADĂ A INCERCĂRILOR

„Foamea de culori“ era cu mult mai acută în domeniul cinematografiei. Aici era și ponderea mult mai mare a producției de peliculă, deci erau în joc și profituri mult mai substanțiale. Culoarea era pentru firmele producătoare atât o chestiune de supraviețuire economică, cât și una de prestigiu. Lumière a dispărut din competiție fiindcă se culcase pe laurii câștigați cu autochromul. Căutarea de noi procedee color cât mai fiabile, simple, frumoase și ieftine devine cuvântul de ordine al colectivelor de chimiști din laboratoarele de încercări ale marilor firme, convinse că trebuie investite sume din ce în ce mai mari în cercetarea științifică.

S-au încercat cele mai năstrușnice procedee, chiar și colorarea de mână, cu pensula, a fiecărui cadru ! Pare de necrezut, însă începând din 1900, mii de femei își câștigau existența la Kodak, la Rochester, la Pathé, la Vincennes și la alte întreprinderi mai mici, colorând manual cadru după cadru. După 1908, s-a introdus o metodă mecanizată de vopsire cu șabloane.

Este imposibil chiar a trece în revistă marele număr de procedee, de soluții găsite și abandonate, de risipă de ingeniozitate pentru a astîmpăra „foamea de culori“ a unui public în continuă creștere. Cine își mai amintește azi de procedee cu nume curioase ca, de exemplu, „Kinemacolor“, „Chromochrome“, „Gaumontcolor“, „Francita“, „Rouxcolor“ (1947 !), „Dugromacolor“ și multe altele ?

Un nume care a rămas însă întipărit în memorie este desigur „Technicolor“. La început, în 1915, procedeul se baza pe dichromie, deși ideea originală, sugerată încă de Ducos de Hauron era cu trei pelicule (tripack în terminologia americană). Cu procedeul tripack s-au realizat filme color cu actori celebri ca Anna May Wong (1922), Douglas Fairbanks (1925) și multe altele. Abia în 1931 s-a trecut la trichromie. Filmările se făceau cu un aparat foarte complicat și greoi, imaginile înregistrându-se pe trei pelicule alb/negru. Pentru obținerea copiei trichrome, s-a apelat la un vechi procedeu, „hydrotypia“, propus în 1880 de Charles Cros și Carpentier. Procedeul se bazează pe un amestec de albumină cu bicromat de potasiu. Acest amestec devine insolubil și apoi impermeabil sub acțiunea luminii, astfel că după impresionarea printr-un negativ, se pot elimina porțiunile neimpresionate, printr-o simplă spălare cu apă caldă. Trei astfel de straturi, colorate în roșu, albastru și verde, suprapuse, redau cromatica realității. În jumătatea de secol care a trecut de la experiențele lui Cros, până la aplicarea principiului în Technicolor, s-au făcut multe schimbări în chimia și în tehnologia procedeului, pentru a face posibilă o exploatare industrială de mare randament, cu culori vii și durabile.

Același procedeu, mult ameliorat în 1945, este comercializat de Kodak sub numele de Dye Transfer, folosit pentru pozitive în culori de înaltă calitate, foarte stabile la lumină.

APORTUL HOTĂRITOR AL CHIMIȘTILOR

Însă nici unul din procedeele menționate mai sus n-a dat deplină satisfacție. Devenea tuturor cercetătorilor din ce în ce mai clar faptul că numai tricromia bazată pe sinteza substractivă putea să rezolve toate cerințele. În același timp, chimiștii își dădeau seama și de dificultățile mari ce trebuiau depășite.

Azi se vorbește cu ușurință despre noile pelicule cu trei straturi suprapuse care împreună însumează o grosime doar de 20—22 μm , despre solarizarea chimică, mărirea spectaculoasă a sensibilității peliculelor, sau despre alte caracteristici de-a dreptul uimitoare. La baza fiecărui progres stau chimiști, mereu în căutare de ameliorări, de inovații originale. Un exemplu strălucit este descoperirea cuplătorilor de culoare, în lipsa cărora nu s-ar fi putut depăși pragul procedeelor acum abandonate.

Mai mult, în 1873, chimistul german H. W. Vogel a descoperit la unele culori organice (Polymetina, Cyanina etc.), substanțe capabile să absoarbă culori cu lungimi de undă mai mari și să le transforme astfel ca să poată transfera energia absorbită bromidului de argint. Cu aceste substanțe, numite sensibilizatori, se colorează emulsia, ele acționând ca niște catalizatori. Datorită acestei descoperiri, s-au putut fabrica pelicule sensibile și la alte culori decât albastru, lansându-se pelicule noi, mai sensibile, filme ortocromatice, apoi pancromatice cu caracteristici variate.

Principiul de bază al lui Vogel a sugerat și altor chimiști posibilitatea „cuplării” unor coloranți organici cu halizi de argint. În lupta pentru îmblinzirea substanțelor cromogene (dau naștere la culori), care însă nu reacționau chiar așa cum ar fi fost de dorit (de ex., ele treceau de la unul din cele trei straturi la altul, difuzându-se), au repurtat victorii parțiale chimiști ca G. Selle, L. T. Troland, Wolff-Heide, J. S. Friedman, M. W. Seymour, K. Schinzel, Fr. Sforza, J. H. Smith, R. Luther, B. Gaspar, Christensen, Crabtree, von Halleben. Amintind aceste nume — lista nu este nici pe departe completă — se îndeplinește datoria de onoare de a nu lăsa ca acești pionieri ai color-ului să fie dați uitării. Fiecare din aceste nume înseamnă mulți ani de cercetare pasionată, de încăpăținare, de sacrificii, înseamnă câte o cărămidă adăugată la temelia fotografiei în culori.

PRIMELE SUCESE

Acestea se datorează chimistului Dr. Rudolf Fischer (1881—1957) părintele sistemului Agfacolor. Începând încă din 1909, el și-a concentrat atenția asupra substanțelor de revelare, observând mai ales fenomenele care au loc cu binecunoscutul paraphenilendiamin. Acesta se oxidează în timpul reducerii bromurii de argint metalice în porțiunile atinse de lumină. Oxidarea transformă paraphenilendiamina într-o substanță instabilă, având nevoie de un „partener” pentru a forma o combinație determinată. Dintre mai multe combinații organice, Fischer a descoperit acest „partener”, ca de exemplu alfa-naftol (cyan), derivatele pyrazolon-ului (magenta) și esterul acetic (galben). Adăugând astfel de substanțe revelatorului, care conține parafenilendiamin, se constată că parafenilendiaminul oxidat în timpul dezvoltării grăunțelor de halogenură de argint impresionate de lumină reacționează cu acești parteneri, numiți în general „cuplanți”, dând

un colorant insolubil. Modul de dezvoltare descris se numește „developare cromogenă“ și a fost brevetat de Fischer în anul 1912.

Dr. Heinz Berger, entuziasmat de descoperirea Dr. Fischer, scrie în cartea sa despre procedeul Agfacolor, următoarele : „Frumusețea și eleganța acestei metode rezidă în faptul că nu se formează materia colorantă decât acolo unde se află un depozit argentic negru, așa după cum se cere în procedeul substractiv. În porțiunile clare ale imaginii, nu se formează nici un depozit de argint și, prin urmare, nu se formează materie colorată. Revelatorul cromogen oxidat, care a redus bromura de argint în argint metalic negru, evident că nu va rătăci mult în soluție înainte de a găsi cuplantul, deoarece acesta din urmă se află pretutindeni în revelator în apropierea imediată de locul unde se reduce. Cuplarea va avea deci loc în mod instantaneu și chiar în zona în care grăuntele de argint a fost dezvoltat. Astfel se explică faptul că se obține prin dezvoltare cromogenă o imagine din substanță colorată, care este foarte clară. Examinând o astfel de imagine, la început nu se văd culori pure, deoarece imaginea colorată este ascunsă în mare parte de depozitul argentic negru. Este însă suficient a se dizolva această imagine argentică cu o soluție corespunzătoare și a o fixa ca de obicei, pentru ca să nu mai rămână pe peliculă sau pe hîrtie decât imaginea colorată...“

Descrierea de mai sus este perfect aplicabilă unui singur strat de emulsie. Însă, tricromia cere trei straturi suprapuse, fiecare strat cu alți cuplanți pentru roșu, verde și albastru. Toate încercările făcute n-au dat rezultate, fiindcă cuplanții nu puteau să fie „dresați“ să se îndrepte și să rămână numai în stratul de emulsie pentru care erau destinați. Imposibilitatea de a găsi o rezolvare practică pentru această dificultate, a întârziat cu 25 de ani apariția primelor filme color pe baza sintezei substructive.

MANNES ȘI GODOWSKI GĂSESC O CALE NOUĂ

Cei doi cercetători americani au fost frînați în progresele lor de același tip de dificultăți : difuzia culorilor dintr-un strat în altul.

În 1923, ei brevetează un procedeu bicrom substractiv. Lucrînd la acesta, ei au găsit o cale nouă : colorarea după expunere cu soluții difuzante, a căror acțiune poate fi controlată în laborator. Ei au îmbunătățit în mai multe rînduri acest procedeu, au adoptat cuplanții despre care aflaseră între timp, precum și inversarea culorilor.

În 1935 apare filmul de 16 mm „Kodachrome“, iar în 1936 și filmele de 35 mm. Imaginile obținute erau de o frumusețe încă neatinsă pînă atunci. În schimb prelucrarea peliculei era extrem de complexă. Pelicula era formată din cinci straturi : trei straturi sensibile și două straturi de filtraj. Developarea cromogenă se compunea din zece faze. Bineînțeles că nici nu putea fi vorba ca amatorii să-și poată prelucra singuri filmele. Ei doar expuneau filmele, apoi le expediau la laboratoarele speciale Kodak, care se înmulțeau în toată lumea, și, după un timp relativ scurt, primeau diapozitivele prelucrate, tăiate și montate în rame 5/5 cm, gata pentru proiecție. La început, s-a crezut că această procedură complicată compromite succesul noii pelicule, însă azi încă, după ce au apărut și alte filme color lansate de firme concurente, „Kodachrome“-ul se bucură de vânzări în continuă creștere.

PRIMUL FILM TRICROM CU CUPLANȚI INCORPORAȚI ÎN EMULSII

Chimiștii de la Agfa își continuau cercetările pentru a împiedica difuzia culorilor printre straturi. W. Schneider și colaboratorii săi au reușit în cele din urmă să producă cuplanți „non difuzibili”. Datorită acestei descoperiri fundamentale, un an după Kodachrome, apare filmul Agfacolor, cu trei cuplanți pentru sinteza substractivă, încorporați în timpul producției în cele trei straturi de emulsie. Datorită acestei invenții, filmele Agfacolor puteau fi dezvoltate cu ușurință de oricare amator în laboratorul său, cu seturi corespunzătoare de substanțe.

Cuplanții nondifuzibili erau apărați de un brevet foarte strict, astfel că nici un concurent nu putea să-i folosească. Soarta a vrut însă altfel. La sfârșitul celui de-al II-lea război mondial, trupele Statelor Unite au ocupat uzinele Agfa din Wolfen. Drepturile de patent pentru filmul Agfacolor au fost însușite ca despăgubiri de război și declarate proprietate comună. Curînd, producătorii de pelicule color din toată lumea au aflat formulele secrete, iar după 1950 au început să se producă în multe țări filme color de calitate, ușor de prelucrat, chiar în laboratoare de amatori.

O SOLUȚIE ORIGINALĂ : „POLACOLOR”

Numele Dr. Edwin H. Land (n. 1909) a mai fost menționat cu alt prilej. Fără îndoială, el este cel mai original și prolific inventator din domeniul fotografiei — mai mult de 400 de invenții ! (pînă acum !). Ceea ce dovedește Dr. E. H. Land în mod genial, este faptul că nu se poate spune că o problemă a fost rezolvată definitiv, o dată pentru totdeauna. Progresele din alte domenii provoacă soluții noi. În fotografie mai ales, noile perspective deschise în tehnologie, electronică, în chimie, în special în chimia moleculară și în biochimie, au forțat porți care păreau ferecate, spre calea unor noi procedee. Pe de altă parte, Dr. E. H. Land, ca președinte al corporației Polaroid din Cambridge (Massachusetts) mai dovedește că nu e suficient numai succesul în laborator ; mai este necesar un marketing îndrăzneț, bazat pe un studiu aprofundat al pieții și, totodată, curajul de a prelua mari riscuri financiare, făcînd investiții în linii tehnologice mai moderne, cumpărînd brevete de invenții. Procedînd astfel, firma Polaroid reușește în 1978 să acapareze mai bine de 40% din piața americană a fotografiei de amatori, ajungînd pe tot globul la un milion de fotografii Polaroid pe zi !

Ideea de la care a pornit Dr. E. H. Land, în 1943, a fost următoarea : O singură operație simplă trebuia să-i permită fotografului să se concentreze asupra imaginii, fără preocupări tehnice, și să-i ofere posibilitatea de a vedea în mod simultan subiectul și imaginea lui. Astfel, el putea să-și analizeze rezultatul și, chiar față în față cu subiectul, să treacă la corecturi, dacă le găsea necesare. Pentru a duce la împlinire această cerință, trebuiau rezolvate trei probleme : o peliculă suficient de sensibilă ; bilă pentru a fotografia din mîna cu o diafragmă suficient de închisă ; un procedeu de dezvoltare imediată (instant) care să funcționeze la temperaturi variabile ; obținerea pe loc a unei imagini uscate, perfect stabilă, de o înaltă calitate.

Din 1943 și pînă azi, cerințele de mai sus au fost supraîmplinite, adoptîndu-se la intervale scurte, cu un inepuizabil neastîmpăr, procedee chimice revoluționare și tehnologii inedite. Așa, spre pildă, în sistemul S×70 calificat de Dr. Land ca „absolute one-step photography” fiecare negativ cu „structură integrată” își are propria „uzină electrică combinată cu una chimică”, imaginile fiind ejectate din aparat, complet finisate, doar în cîteva minute. Chimia fotografică a fost radical modificată, adoptîndu-se principii și substanțe noi, ca de exemplu coloranți metalizați cu o mare stabilitate la lumină, noi reactivi vîscoși, prima peliculă color cu o sensibilitate de 600 ASA, revelatoare combinate cu coloranți și multe altele.

Kodak, marele concurent al corporației Polaroid, desigur că trebuia să intervină pentru a-și apăra „piața”. Apar astfel sistemele Ektaflex PCT, și PR 10 cu rezultate similare celor obținute de Polacolor. Însă, similitudinea procedeeelor era prea mare. După un lung proces intentat pentru înfrîngerea legii brevetelor, Polaroid cîștigă și Kodak este obligat să plătească despăgubiri enorme și să înceteze producția de fotografii instant.

Corporația Polaroid continuă să fie în plină efervescentă creatoare. După o încercare ingenioasă de a produce filme cinematografice instant, „Polavision”, succesul tehnologic n-a fost egalat de cel comercial, așa că s-a încetat producția. Viitorul ? Nu se cunosc încă amănunte, dar un lucru este sigur : Dr. E. H. Land ne va mai surprinde !

AZI FOTOGRAFUL E INGRĂDIT DOAR DE FANTEZIA SA

Aparatele și filmele moderne rezolvă toate problemele tehnice. Sortimentul de tipuri de pelicule color cu caracteristici diferite este în continuă creștere. Fotografii creator are la dispoziție o gamă în continuă dezvoltare de modalități de alegere și de supunere a materialelor pe care le folosește. Principalul este că el poate conta pe calitățile intrinseci ale fiecărui tip de peliculă și procedeu de prelucrare. De aceea, prin studiu și experimente, el poate să ajungă la o cunoaștere intimă a fiecărui procedeu, cunoscîndu-le posibilitățile și limitele, fără să ceară rezultate imposibile. El trebuie să tindă spre acel nivel de cunoaștere științifică, cu ajutorul căruia să poată înțelege principiile de bază — chimice și tehnice — care se află la baza proceselor atît de sensibile și complexe ale formării imaginii în culori. Numai cu o astfel de pregătire, el va putea pași mai departe în munca sa de creație, descătușînd posibilitățile fanteziei sale.

În capitolul următor, se vor descrie cîteva modalități de manipulare interpretativă cu materiale color. Se atrage însă de pe acum atenția că imitarea unor procedee cunoscute nu înseamnă creație. Se știe că mulți fotografi alb/negru recurg la manipulări de laborator pentru a-și salva imagini neinteresante — același lucru se observă și în color. Realitatea, viața, oferă atît de mult, încît o redare sensibil înțeleasă și judicios compusă, nu mai necesită nici o manipulare ulterioară. 90% dintre cele mai frumoase și valoroase fotografii din lume sînt fotografii directe, obținute prin modalitățile obișnuite. Secretul lor nu constă în tehnici speciale, ci în observare sensibilă, alegere inteligentă și cadrare a esențelor. Tehnicile curente — măiestrit aplicate — pot da mult mai mult decît cred unii fotografi, care privesc în jur numai superficial, fără să cunoască adevărata valoare a lucrurilor pe care le trec cu vederea. Fără starea de spirit a

unui artist nu există artă. Foarte mult din ceea ce vezi depinde de ceea ce cauți. Într-un mod cât se poate de pregnant, Leonardo da Vinci, în „Tratatul despre Pictură“, exprimă o idee asemănătoare: „Pictura... cere ca mintea pictorului să pătrundă în însăși esența naturii și să devină tălmăci între natură și artă, discutînd cu ea pricinile imaginilor ei, izvorîte din legitatea ei“. Henri Cartier-Bresson care cunoștea — ca fotograf — cursele întinse de „mirajul“ manipulărilor de laborator, atrăgea atenția: „Mai mult ca oricînd, trebuie să avem o mai mare grijă să nu ne lăsăm despărțiți de lumea reală și de umanitate.“

Cu acest citat al unuia dintre cei mai mari fotografi ai contemporaneității — care a ajuns mare fără să utilizeze vreodată manipulări de laborator — se încheie acest capitol. Nu s-au descris detaliile procedeeelor și nici nu s-au dat rețete, fiindcă tehnicile sînt în continuu progres. Ce este valabil azi, mîine s-ar putea să fie desuet. Chiar în timpul tipăririi unei cărți pot apare modificări spectaculoase. Ceea ce nu se modifică este spiritul care stă la temelia creației. O latură a acestui spirit este și respectul față de realizările înaintașilor. Fotografia, cuprinzînd un însemnat procentaj de tehnică, este rezultatul succeselor sau insucceselor unui lung șir de cercetători care au trudit în laboratoare pentru a descoperi procedeele care azi ușurează atît de mult creația fotografului. În cercetarea științifică, sînt valoroase chiar și experimentele care nu duc la nici un rezultat, sau la soluții greșite. Ele dovedesc că premisele urmărite duc într-o fundătură. Astfel, ele scutesc pe cei care urmează, să repete aceleași greșeli. În schimb, îi provoacă la noi eforturi pe alte căi.

Dacă redarea în culori a lumii de azi este atît de adevărată și de frumoasă, dacă aduce un plus de informație și de emoție, acestea se datoresc în primul rînd acelor oameni care au creat baza tehnică a fotografiei moderne.

VI

Interpretare și manipulare

„De fapt nu există nici stil frumos, nici desen frumos, nici culoare frumoasă; nu există decât o singură frumusețe: aceea a adevărului revelat.“

AUGUSTE RODIN
1840—1917

Obiectul acestui capitol este evaluarea unor posibilități la dispoziția fotografului amator de a amplifica și/sau modifica puterea de sugestie a imaginilor sale. Nu se enumără toate procedeele, deoarece valoarea estetică a celor mai multe este dubioasă, nici nu se dau rețete sau indicații amănunțite de lucru. Pentru aceasta există cărți speciale despre „trucaje și gag-uri fotografice“, de la vechea carte a Dr. Otto Croy „Hunderterleifotokniffe“ din 1936, pînă la cea a lui Pierre Monier „Photo Trucages“ din 1979. Dar, privind chiar și numai ilustrațiile acestui tip de cărți, se pot trage concluzii triste despre bunul gust al autorilor lor. Ele coboară fotografia la nivel de simplu „hobby“ și se adresează doar unor „microbiști“ ai laboratorului, gata să migălească ore în șir pentru ca să-și inducă privitorii în eroare. Chiar și în tratate mai serioase de fotografie, cu multe merite, autorii se lasă antrenați de descrierea unor procedee de denaturare a imaginilor inițiale, care nu reușesc să conducă spre mărirea valorii lor artistice, ci la hibrizi de grafică, cu culori crude, de o varietate foarte restrînsă. Aceleași culori stridente apar și pe o gondolă din Veneția, și pe obrazul unei femei, și în peisajul cu zgîrie-nori din New York. Culorile nu mai vorbesc despre oameni și locuri, subtilitatea este înlocuită cu hăr-mălaia unor vopsele tipătoare. Pare că scopul acestor manipulări mai savante, în afară de irosire de timp și bani, este încercarea nereușită de a imita unele curente plastice moderniste care și-au trăit traiul. Ele nu aduc o contribuție originală la generarea unui nou mod de expresie, pentru că cele mai multe manipulări nu comunică nimic, reușind doar să producă consternare în rîndul privitorilor naivi ai imaginilor rezultate.

Fotograful este artistul cel mai legat de lumea în care trăiește, atelierul său fiind lumea de azi. El creează în vîltoarea vieții, față în față cu oameni și evenimente, cu izvodirile oamenilor și ale naturii, căutînd să se minuneze și să înțeleagă, apoi să se facă înțeles prin imaginile sale. Centrul de greutate al activității sale creatoare se află în mijlocul vieții. În laborator, el își concretizează imaginile. El poate să mai elimine sau să întregească ceva, să sublinieze, să corecteze. Manipulările însă distrug — denaturează linii, forme, volume și culori. Ele distanțează imaginea de realitatea pe care fotograful s-a străduit să o capteze. Singurul aspect care ar putea fi apreciat la manipulări și trucaje ar fi, poate, meșteșugul de-

săvârșit, precizia, acuratețea. Dar numai acestea nu sînt calități suficiente pentru a crea opere de artă.

S-a considerat necesar a se începe acest capitol, care poartă motto-ul atît de grăitor al lui Rodin, cu considerațiile de mai sus.

Fotograful singur poate decide dacă și în ce măsură va apela la intercare și manipulări. Dacă cineva s-ar afla în tovărășia a zece oameni exista conversație ; doar plictiseală. Dacă cineva ar privi zeci și zeci de fotografii, toate cu aceleași culori, ar ajunge repede la lehamite. De aceea unii fotografi au simțit nevoia de a forța materialele sensibile să dea și altceva decît obțineau prin procedee normale.

Tot respectul și admirația pentru cercetătorii ingenioși care au descoperit metodele pentru a se obține imagini color de o perfecțiune încă neatinșă. Recunoștință pentru tehnologii care au rezolvat problemele complicate ale producției industriale, punînd la dispoziția fotografilor pelicule și materiale color de înaltă calitate. Dacă aceste materiale se utilizează și se prelucurează conform cu „modul de folosire“ anexat lor, se obțin imaginile corecte cunoscute. Această etapă este, de fapt, continuarea și finalizarea „procesului industrial de producere de imagini“. Dar fotograful sensibil, cu o concepție clară despre felul în care trebuie să arate imaginile sale, dorește mai mult decît realizarea unui produs de serie. El vrea să imprime imaginilor sale un caracter foarte personal.

Stiloul, de asemenea, este un produs industrial de serie — ca și aparatul de fotografiat și pelicula. Nu stiloul determină ce și cum să se scrie. El e doar un „instrument“ de scris. Cel care îl mînuiește hotărăște ce să scrie cu el și, dacă știe și poate, va scrie cu el chiar și literatură bună. Tot astfel sînt instrumente și aparatul + pelicula. Calitatea și fiabilitatea lor asigură premisa corectitudinii tehnice a imaginilor. Aceasta este foarte mult, hotărîtor, pentru multe rezultate, însă personajul principal în rezolvarea dilemei „a face sau a nu face artă“ rămîne fotograful. Se vorbește și se scrie foarte mult despre fotografie, despre aparate și materiale fotografice, despre tehnică. Foarte bine. Însă personajul principal, fotograful, este prea des trecut sub tăcere. Ce face el, ce poate să facă cu „libertatea de creație“ care îi este astăzi asigurată de aparatele supraautomatizate și de materialele atît de perfecte ?

Între realitate și imagine se află el, fotograful. El judecă și hotărăște ce și cît va extrage din realitate și cum trebuie neapărat să arate imaginea pe care o realizează. Nu poate să fie vorba de întîmplare. El dă verdictul despre realitate și verdictul său trebuie să fie vizibil în imagine. Iar mai departe, imaginea sa trebuie astfel alcătuită, încît verdictul să fie înțeles de privitorii imaginii sale, care pot aproba sau infirma verdictul. Principalul este să nu rămînă indiferenți. Iată, foarte pe scurt ce poate, ce trebuie să facă fotograful cu „libertatea de creație“. El înclină balanța spre documentar sau artă, spre artă sau kitsch.

În efortul său de a „înclina balanța“, are oare fotograful suficiente mijloace pentru a înfrînge fatalitatea proceselor tehnologice ale producției industriale ? El are unele mijloace, dar acestea sînt puține. Fiînd puține, ele trebuie folosite cu multă măiestrie și subtilitate, mai ales în color. Aceste mijloace se grupează în două categorii : interpretări și manipulări. Mai există o categorie : trucajele. Deoarece acestea din urmă se folosesc de artificii care încalcă principiile artistice, conducînd la mistificări și nu la creație, ele nu se încadrează în obiectivele urmărite în cartea de față.

După părerea autorului, interpretarea cuprinde acele mijloace normale care se folosesc la fotografiere și/sau în laborator, pentru a întări puterea de sugestie a unei imagini, cum ar fi cadrajul, compoziția, filtraje, modificări de expunere, iluminare etc. Ele nu schimbă în mod fundamental caracteristicile de imagine fotografică. Manipulările au loc mai ales în laborator. Ele depășesc procedeele obișnuite și fac parte din categoria de mijloace descrise în terminologia germană prin „Verfremdung“, adică înstrăinare, denaturare, alienare. Manipulările distrug uneori caracteristicile fotografice ale unei imagini, schimbând în mod radical gradația tonală și aspectul real al culorilor, anihilând senzația de volum și perspectivă, obținându-se astfel o „alienare“ a subiectului. Din categoria manipulărilor fac parte exagerarea contrastelor pînă la prezența doar a două tonalități extreme, solarizarea, izohelia, transformările foto-mecanice, combinații între acestea și multe altele. Efectele „grafice“ care se obțin sînt adesea aleatorii, iar impresia pe care o fac imaginile asupra privitorului se plasează adesea în categorii estetice inferioare, de fantasmagorii, șoc vizual și surpriză, bizar și irațional, artificial și fictiv. Unul dintre fotografii care și-au cîștigat o minoră celebritate trecătoare făcînd uz de manipulări, Alex Kovaleff, mărturisește că, pentru a ajunge la un rezultat, sacrifică mari cantități de materiale și pierde foarte mult timp. Numai văzînd imaginea finală, își dă seama dacă acesta este rezultatul dorit, restul e joc al întîmplării.

Un vechi proverb englez din secolul XVII declară : „Totul e permis în dragoste și în război“. Prin extensie, s-ar putea spune și că „totul e permis în fotografie“, însă cu condiția ca imaginea finală să fie valoroasă. În acest spirit se va trece la descrierea principalelor metode de interpretare și manipulare în alb/negru. Trebuie arătat de la început că manipulări nu se fac de dragul unei „distracții“ în laborator, nici în încercarea de a „salva“ un negativ nereușit sau banal. Specificul fiecărei manipulări trebuie bine cunoscut, fiindcă nu toate imaginile se potrivesc la orice fel de manipulare. Ca regulă generală, se atrage atenția că manipulările se vizualizează, se gîndesc, se planifică chiar din momentul fotografierii, creîndu-se în acel moment condițiile de reușită, prin luarea măsurilor necesare. Alegerea unui negativ oarecare din filmotecă pentru o manipulare, că doar, doar „va ieși ceva“, este o atitudine greșită, străină de munca de creație.

S-a găsit necesar să se insiste, chiar imediat după definițiile interpretării și manipularii, asupra „curselor“ în care pot cădea acei fotografi care cred că pot aborda acest domeniu fără o pregătire temeinică.

Dacă în fotografia alb/negru problemele cu care fotografii sunt confrunțați în încercările sale de interpretare sînt întrucîtva mai simple, cînd abordează color-ul, ele se complică. În primul rînd, fiindcă aspectele tehnice sînt mai dificile ; în al doilea rînd, fiindcă culoarea este expresie. Expresie atît subtilă cît și autoritară, greu de stăpînit. În fotografia color, se manifestă la mulți fotografi și o slăbiciune foarte omenească : orgoliul reușitei în perfecțiunea tehnică, al tentației de a concura natura.

Trecerea de la alb/negru la color este un pas mai mare decît pare la prima vedere. El cere o desăvîrșire a formației fotografului spre aprofundarea problematicii ridicate de culoare. Rezolvările cromatice ale unei imagini nu se limitează doar la intuiție primitivă sau la un bun gust convențional. Culoarea este mai mult decît calofilie, corectitudine sau naturalitate. Se trece dincolo de artă de imitație, spre domeniul mult mai valoros al artei sugerării. Aici este necesară recurgerea la elocința exprimării

prin culori. Diderot remarcă, cu mai bine de două secole în urmă : „există mult mai mulți logicieni decât oameni elocvenți“. Mai mulți fotografi pot să copieze exact, decât să facă culorile să vorbească. Dar culorile trebuie făcute să vorbească. Ele trebuie interpretate, altfel ele rămân inerte, produs industrial de serie, fără putere de sugestie.

Fotografia este altă artă, altceva decât pictura. Totuși, ea rămâne artă vizuală, în ciuda unor metode și posibilități de creație diferite. Fotografia, ca și tabloul, este imagine. Chiar dacă imaginea fotografică este obținută în alt mod decât tabloul, ea este supusă cerințelor și legilor oricărei imagini. Ea rămâne supusă rigorilor compoziției și cerințelor îmbinării culorilor. Despre compoziție s-a tratat la capitolul respectiv, despre culori se tratează în cele ce urmează.

NUMAI GENIILE AU INTUIȚII GENIALE

...și pînă a ajunge ca cineva să fie recunoscut drept „geniu“, este o cale lungă...

Nu este recomandabil ca unii fotografi să se autodecreteze „genii“ chiar la trei zile după ce au realizat prima lor imagine corectă ! Mulți ajung prea repede la convingerea că știu tot ce trebuie și că au o intuiție immanentă care îi va conduce spre marile succese fotografice. Modestia este o podoabă care stă bine oricui — chiar și fotografului. Cu umilință trebuie cercetate operele și gândurile marilor înaintași, pentru a înțelege cum și de ce au ajuns aceștia mari. De aceea, oamenii obișnuiți învață. Pictorul francez Paul Signac (1863—1935) afirma că „există o știință a culorii, ușoară și simplă, pe care fiecare ar trebui să o învețe și a cărei cunoaștere ar evita atîtea false judecăți...“

Fotograficul care vrea să se desăvîrșească în color nu poate fi mulțumit doar cu citirea „modului de folosire a peliculei X“. El va trebui să studieze știința „ușoară și simplă“ a culorilor și să se adape din experiența marilor coloristi, pictori și fotografi. Chiar de la începutul studiului, el își va da seama că prin culoare se poate obține mai mult decât credea și va înțelege de ce culorile se cheamă sau se resping, de ce „ies“ altfel decât a voit și multe altele. Bineînțeles că nu va putea aplica tot ceea ce învață de la maestrul picturii, însă de la marii fotografi desigur că va desprinde multe soluții care îi vor fi de folos.

NU E VORBA DE UN „TRATAT DESPRE CULOARE“

La baza piramidei cunoașterii culorilor, se vor repeta pe scurt noțiuni elementare îndeobște cunoscute :

— culorile nu se învață pe din afară — ele trebuie privite la lumină albă de zi difuză ; culorile spectrului, cele trei primare și complementare trebuie reținute în memorie cu caracteristicile lor precise ;

— culorile pot fi considerate în trei feluri : fizic (măsurabile cu instrumente — reproduceri, fotografii științifice și documentare) ; fi-

ziologic (cum sînt văzute în viața de toate zilele, cu erorile și adaptările respective); *psihologic* (impactul, semnificația anumitor culori sau combinații);

— culorile sînt modificate de lumină în două feluri: culoarea sursei de lumină și a luminii reflectate (lumina roșie a apusurilor, verdele frunzișului reflectat pe o față de masă albă etc.); intensitatea luminii (lumina puternică „decolorează” și invers — diapozitivele supraexpuse devin albicioase);

— nu se alătură două (sau mai multe) culori, fără a ține seama de principiul „contrastului simultan”, descoperit de Chevreul, care sună astfel: „A pune culoare pe o pînză nu înseamnă numai a colora cu acea culoare partea de pînză pe care a fost aplicată pensula, ci înseamnă a colora cu complementarul ei spațiul care o înconjoară”. Contrastul simultan este efectul unei reacții spontane a ochiului, care „vede” în jurul unei pete de culoare intensă, culoarea sa complementară;

— cînd se alătură două culori, ambele își schimbă aspectul;

— alăturarea a două culori creează un contrast; acesta este cu atît mai mare, cu cît ele sînt mai îndepărtate una de alta în spectru (de ex. roșu și albastru);

— contrastul dintre culori complementare alăturate este cel mai puternic;

— mărimea distanței dintre două culori joacă un rol în influența uneia asupra celeilalte; influența este mai puternică atunci cînd sînt mai apropiate;

— există culori „calde” și „reci”; cele calde se află în spectru spre roșu, cele reci, în partea opusă, spre albastru;

— dacă se alătură două culori calde, ele se răcesc reciproc și efectul este invers cînd se alătură două culori reci — ele se încălzesc;

— dacă se alătură o culoare caldă de una rece, se accentuează contrastul de temperatură; cea caldă se încălzește și mai mult, iar cea rece devine mai rece;

— culorile calde sugerează „apropierea” (culori de prim plan) iar cele reci „depărtarea”; astfel culorile pot crea adîncime;

— culorile își pierd strălucirea spre depărtare (pălesc), formîndu-se „perspectiva aeriană”;

— contrastul simultan își păstrează valabilitatea și atunci cînd se alătură alb, cenușiu sau negru unei culori;

— dacă se alătură alb unei culori (sau culoarea este suprapusă pe un fond alb), ea va apărea mai intensă;

— dacă se alătură negru unei culori, ea va fi decolorată, dar în același timp ea va fi mai luminoasă;

— griurile nu modifică valorile culorilor; însă griul va căpăta nuanța complementarei culorii lîngă care s-a alăturat.

Acestea sînt cîteva observații cu privire la modul în care culorile produc senzații vizuale diferite, după cum se află alături sau suprapuse pe alte culori. Fără a modifica o culoare, ci doar prin alegerea culorilor cu care se învecinează și a distanței dintre ele, culoarea inițială poate câștiga sau pierde din saturație sau intensitate. Cunoașterea mecanismelor care produc asemenea modificări îl va ajuta pe fotograf în luarea măsurilor necesare pentru a reuși mai sigur în încercările sale de interpretare a subiecților. Această cunoaștere îi va fi de folos atît în etapa de fotografiere, cît și atunci cînd va lucra în laborator.

Un exemplu foarte simplu : Peisaj de iarnă geroasă. Fotograficul dorește să comunice senzația de „ger“. Cu un filtru ușor albastru, imaginea va prelua o dominantă albăstrie care va contribui la răcirea atmosferei generale. Un alt exemplu, tot atât de simplu : Portret în mijlocul naturii. Fotograficul consideră că ambianța este prea idilică — lumina învăluitoare puternică șterge saturația culorilor. O subexpunere cu o diafragmă poate crea contrast și dramatism. Posibilitățile fotograficului în studio sînt cu mult mai mari. Aici el poate utiliza lumini colorate, obiecte de recuzită și fundaluri în culorile pe care el le găsește necesare, filtre colorate și expuneri diferite în conformitate cu intențiile sale de interpretare. În studio, el își poate crea „lumea lui“.

Însă voința de interpretare este frînată în fotografie de datele tehnice foarte imperative ale materialelor cu care se lucrează. Fotograficul nu are libertatea pictorului de a exagera sau stinge o anumită culoare din tablou. Fotograficul, lucrînd pe materiale trichrome, trebuie să gîndească, să prevadă efectele produse, de exemplu de un filtru, asupra celor trei straturi de culori diferite din emulsie. De aceea, el trebuie să cunoască cu precizie efectele culorii filtrului sau al expunerii asupra fiecărui strat, pentru a nu avea ca rezultat debalansări inutilizabile.

ARMONIA CROMATICĂ, O CERINȚĂ MAI SUBTILĂ

Se spune că există armonie cromatică atunci cînd două sau mai multe culori alăturate produc o senzație plăcută. Însă, dincolo de gustul sau preferințele unui singur om, armonia cromatică este un fenomen social. Ea se modifică cu trecerea dintr-o epocă în alta și dintr-o anumită regiune geografică în alta. De exemplu, în țara noastră, există preferințe diferite pentru armonii chiar și în județe vecine, unde culorile straielor, ale ornamentelor și ale ceramicii se deosebesc mult. Curios este că aceleași armonii cromatice ca la noi se descoperă în unele țări din America de Sud. Totuși, în ciuda schimbărilor și preferințelor deosebite, există unele observații care pot ajuta la crearea de armonii plăcute. Cel mai bine este ca fotograficul, înainte de a citi „regulile“ care urmează, să se „joace“ (da ! să se joace) cu culori. El poate, de exemplu, să deseneze forme diferite, diferite și ca mărime, pe o foaie de hîrtie albă. Apoi, să le umple cu culori, fără să caute să obțină armonii, ci să vadă „ce se întîmplă“. Jucîndu-se astfel cu pete de culori — alții, mai serioși ar spune „experimentînd“ cu culori — el va observa că unele culori se resping, iar altele se îmbină frumos, că două culori alăturate se influențează reciproc și că o combinație produce unitate pe foaia de hîrtie, iar alte combinații dau un efect de rupere, dezordine, de pestriț. Din pete de culori se poate obține adîncime pe suprafața plană a hîrtiei și chiar „închipuiri“ de peisaje, de dinamică sau echilibru foarte static. Oricine va intra în această joacă va trage concluzii personale mult mai valoroase decît din „regulile“ care urmează :

- Culori plăcute în mod separat (de exemplu roșu sau albastru) formează de obicei combinații care satisfac ochiul.
- Culorile mai deschise și cu o saturație mai puternică plac mai mult decît cele închise și șterse.
- Unele combinații, care la început n-au plăcut, devin acceptabile prin contemplări repetate în timp.

- Cel mai bine două culori se armonizează atunci când deosebirile dintre ele (distanțele dintre ele în spectru) sînt sau mari sau mici, rareori cînd sînt moderate (de ex. galben cu albastru).

- Contrastele prea mari, în general, sînt supărătoare — armonia se ameliorează cînd una din culori este mai puțin saturată.

- Saturația puternică este bine să fie limitată la suprafețe mici — pentru a obține echilibru, se combină suprafețe mici cu saturație (sau luminozitate) mare, cu suprafețe mai întinse cu saturație redusă.

- Un ajutor pentru găsirea combinațiilor armonioase sau a contrastelor de culori, este „cercul de culori“ al lui Rood. În fig. 69 se prezintă o variantă. După cum se vede, deasupra cercului se poate roti un indicator cu trei brațe; acesta indică armoniile de trei culori. Diametral opuse se află perechile de culori care au diferențele cele mai mari și se armonizează în modul cel mai plăcut. Se atrage atenția, după cum s-a mai arătat, că armoniile depind în mare măsură de saturația și luminozitatea culorilor, de suprafețele ocupate de fiecare culoare și de funcția pe care o preia culoarea în compoziția generală a imaginii.

- Pentru ca să existe armonie cromatică, culorile trebuie acordate între ele (ca în muzică) într-o unitate tonală, cu o dominantă prestabilită.

- Alegerea dominantei nu se face la întîmplare ci este în funcție de conținutul imaginii, de intenția artistică, de scopul estetic.

- În fotografie, spre deosebire de pictură, nu se pot aplica cu strictețe toate principiile dominantei; se poate însă tinde spre o acordare a tuturor culorilor în direcția dominantei, producînd o unitate tonală, spre deosebire de „pestriț“.

- Dacă dominantă este o culoare caldă, celelalte culori din imagine ar trebui să fie variante de culori calde, atunci cînd acoperă spații relativ mari.

- Bineînțeles că se pot include și „disonanțe“ care să contribuie la ridicarea temperaturii de culoare.

- În natură există unitate tonală, deoarece obiectele sînt încălzite în aceeași lumină și culorile se reflectă de la un obiect la altul — adesea acolo unde intervine omul, se rupe această unitate — o poiană înflorită are o unitate tonală naturală, pe cînd un parc o pierde.

- Pentru ca să se armonizeze culorile, unele din ele trebuie modificate — dacă pictorul are la îndemîină tehnici ca ruperea culorilor, modularea, suprapunerea fizică, care îi înlesnesc armonizarea, fotograficul trebuie să recurgă la altfel de rezolvări.

- Prin schimbarea unghiului de fotografiere (punctului de stație) și a unei încadrări mai strînse, se pot obține următoarele:

- lăsarea în afara cadrului a unor culori distonante;
- includerea unor prim-planuri cu funcție cromatică;
- ruperea unor mari suprafețe de culoare prin suprapunere de elemente, cum ar fi crengi etc.;

(O suprafață mare de culoare intensă, nemodulată produce același efect neplăcut ca un sunet strident prelungit, care „sparge urechile“).

- alegerea unor unghiuri de fotografiere prin care se produc umbre adînci (negre, maronii etc.), cu scopul de a exalta prin contrast celelalte culori.

La fotografiere se mai pot lua următoarele măsuri:

- folosirea unui filtru în degradeu;
- folosirea unui filtru polarizator;

— apelarea — acolo unde este cazul — la panouri reflectante (blenda) sau fulger electronic, pentru a lumina umbre sau a accentua culori ;

— în unele cazuri, se pot crea efecte de reflexe colorate pentru a rupe culori (chiar fulger acoperit cu folie colorată) ;

— prin „dereglarea“ clarității, mai ales la un obiectiv cu focală lungă, se pot obține „pete“ sau „suprafețe“ colorate, care pot produce un efect interesant când sînt utilizate ca prim-planuri sau fundaluri, sau pur și simplu ca o compoziție de culori bine strunite ;

— se pot descoperi fundaluri colorate ca ziduri de cărămidă sau vopsite, uși mari de garaje sau hambare, vitrine mari care reflectă cerul apusului și multe altele — fotograful ingenios va aștepta să se întîmple ceva în fața lor (sau va „organiza“ ceva), norocul poate că îl va ajuta, de exemplu trecerea unei mașini de o anumită culoare, pe care o va fotografia cu un timp de expunere lung, obținînd o dungă de o culoare pe un fundal de altă culoare ;

— tentațiile culorilor sînt multe și mari — fotograful trebuie să învețe să se stăpînească — și într-un bîlci se pot descoperi armonii.

Repertoriul de subiecte pentru fotografii color este imens. Lumea de azi le oferă cu dărnicie. Dar sînt încă puține fotografiile de calitate despre care se poate afirma fără ezitare că reflectă într-adevăr lumea de azi și nu pe cea de ieri, sau o lume fictivă.

Bineînțeles că, în fotografie, este foarte dificil a supune realitatea, subiectul, unor reguli de armonie cromatică. Totuși, fotograful care s-a „jucat“ și și-a însușit cîteva principii de armonie, va fi mai bine pregătit, va avea un ochi mai sensibil la culori, decît acel fotograf care rămîne cu încăpăținare la simpla afirmație „așa îmi place mie“.

Fotograful care știe să vadă și să aprecieze valoarea culorilor și a armoniilor va descoperi în natură și în lumea care îl înconjoară, subiecte care se potrivesc la o prelucrare coloristică interesantă, mai ales dacă se va apropia de subiect și va realiza un cadraj strîns, care să cuprindă un număr mic de culori cu suprafețe armonios echilibrate. Subiectele care se pot culege din lumea de azi sînt de o mare diversitate cromatică. Fotograful nu trebuie însă să se limiteze neapărat la armonii cromatice. El poate să întîlnească adesea în peregrinările lui și cacocromii, Kitsch și combinații de culori țipătoare. El le va reda pe acestea așa cum sînt, pentru că ele reprezintă adevărul, adevărul lumii de azi, în care sînt mulți oameni cu prost gust, mulți care combină culorile la întîmplare, care au o preferință pentru culori care țipă, care vor să atragă cumpărătorii în prăvăliile lor vopsite cu culori acrilice. Făcînd astfel de fotografii, el arată un adevăr trist și poate chiar să exagereze cacocromiile — la astfel de subiecte, armonia ar însemna minciună.

○ PARANTEZĂ : „BIZARUL“

„Dicționarul Limbii Române Moderne“ arată următorul înțeles : „ciudat, straniu, extravagant“. Multe din imaginile color obținute prin schimbarea condițiilor normale de lucru produc un efect bizar. Culorile și relațiile dintre ele au fost violentate. Nici fotograful nu se aștepta la un asemenea rezultat, dar invocă, în apărarea „operei“ sale, cai verzi, flori negre sau

oameni magenta, din tablouri moderne. Bizareria nu este generatoare de artă; ea este doar o chestiune de un anumit gust, poate provoca senzații, șoc vizual, dar nu se poate integra într-un limbaj care să comunice relațiile cu realitatea. Bizarul își găsește locul în afara criteriilor estetice, în afara emoției artistice, doar în domeniul artelor informale, iraționale, brute, în care se practică adevărurile false ale unei lumi fictive. Ori de câte ori un fotograf își laudă efectele bizare la care a ajuns, se poate spune că el dă dovadă sau de incultură artistică sau, poate, chiar de necinste.

INTERPRETAREA PĂȘEȘTE ÎN LABORATOR

Fotograful nu trebuie să uite că și în laborator el intră cu peliculă cu trei straturi și îl așteaptă hîrtie tot cu trei straturi — acesta constituie primul și principalul său impediment în dorința de interpretare cromatică. Numai fotograful care stăpînește la perfecție toate procesele color se poate avînta în trecerea de la procedee corecte la interpretare, adică la încălcare regulilor prescrise. El trebuie să cunoască efectele fiecărei operații și să prevadă rezultatele. Munca oricărui creator este în mare parte lupta cu materialele, supunerea lor voinței sale. Culorile sînt foarte capricioase și supunerea lor voinței interpretative cere multă subtilitate și precizie. Oricum s-ar lucra, se obțin „anumite” rezultate, rareori cele dorite, adesea ele fac parte din domeniul bizarului, al nonvalorii artistice. Fotograful cu ochiul cultivat le va distruge pe acestea din urmă.

Un al doilea impediment este costul foarte ridicat și o enormă pierdere de timp în laborator. Pentru a se ajunge la rezultatul scontat sau, măcar, la unul mulțumitor, trebuie consumate cantități mari de materiale cu diferite probe mai mici sau mai mari, fiindcă nu este suficient a obține redarea dorită a unei culori pe o porțiune mică — trebuie văzut efectul ei în contextul întregii compoziții cromatice. Forțarea unei singure culori produce debalansări iremediabile la celelalte culori. Fiecare probă cere timp, notarea parametrilor folosiți, diferite controale — un amator cu o înzestrare tehnică sărăcăcioasă poate pierde o zi întreagă (sau o noapte!) în laborator fără să ajungă la vreun rezultat cît de cît satisfăcător.

Un al treilea impediment, adesea hotărîtor, este lipsa unor materiale speciale, fără care nu se pot obține rezultate.

Cele de mai sus nu au fost intercalate aici pentru a descuraja — doar pentru a arăta marile dificultăți aflate în calea celui care este hotărît să obțină imagini mai deosebite.

PROCEDEE DE INTERPRETARE MAI UȘOARE

În cele ce urmează, se vor descrie cîteva modalități de interpretare cromatică, accesibile aproape oricărui amator care are la dispoziție un laborator utilat modest. Nu se vor trata acele procedee care cer materiale și instalații speciale, nici acelea care conduc la o alienare totală a caracteristicilor de imagine fotografică.

— *Umbririle parțiale* — acestea sînt cunoscute din practica alb/negru — cu mîna, sau cu un carton se rețin sau se dau expuneri mai lungi la

mărit, pe anumite porțiuni. Mîna sau cartonul se vor mișca tot timpul lateral sau în sus și jos, pentru a obține o trecere gradată între cele două porțiuni. La color, trebuie făcute probe foarte precise, cu intervale relativ mici de expunere. Uneori, pentru efecte mai deosebite, se pot încerca filtraje variate în zonele cu expunere mai lungă, sau chiar un filtru de o anumită culoare. Se atrage atenția că atunci cînd se fac măririi de pe filme color negative, se va utiliza filtrul cu o culoare complementară celei dorite în final. În general, procedeul umbririi se aplică la suprafețe mari, în special spre marginile cadrului (cer, prim plan etc.). Umbrirea sau prelungirea expunerii pe porțiuni din interiorul cadrului este mai dificilă. Ea se face prin măști cu forme aproximative suprafețelor care trebuie modificate, tăiate într-un carton; masca va fi mai mică decît porțiunea care trebuie tratată, fiindcă ea se ține la o oarecare înălțime deasupra emulsiei, acolo unde imaginea proiectată este mai mică. O condiție a reușitei este ca privitorul imaginii să nu simtă că a avut loc vreo intervenție.

— *Filtraje „incorecte”* — Dacă la o fotografiere nu s-a filtrat suficient, sau s-a filtrat în mod greșit, dacă apare o dominantă nedorită, dacă imaginea „corectă” este nemulțumitoare, se poate interveni la mărit prin filtraje corespunzătoare — dar — numai într-o foarte mică măsură. Niciodată nu trebuie contat la fotografiere pe intervențiile din laborator. Toate măsurile trebuie luate înainte de a se declanșa! În cadrul posibilităților limitate, se poate „încălzi” sau „răci” întreaga imagine; dacă dominantă nedorită este slabă, ea mai poate fi slăbită prin filtraj; se pot încerca combinații de filtraje cu lungirea/scurtarea timpului de expunere pentru a intensifica anumite culori etc. Modificările de efect interpretativ rămîn însă minore sau se obțin devieri grosolane. De aceea, pentru unele imagini, trebuie recurs la măsuri extreme prin filtraje voit incorecte, care să exagereze o dominantă, tinzînd chiar spre monochromie, sau efecte de lumină sau de întuneric potrivite unei anumite atmosfere sau idei de interpretare. Se atrage atenția că riscurile de nereușită sînt foarte mari, ca și risipa de materiale și de timp. De aceea niciodată nu trebuie încercat imposibilul în cazul în care există îndoieli despre reușită. Cu cît fotograful este mai bine pregătit, cu atît își poate circumscrie mai strîns aria șanselor de reușită.

— *Rastere* — deși acestea sînt folosite foarte rar, este posibil ca și la color ele să aducă un aport de interpretare, dar numai la unele imagini foarte bine alese pentru acest procedeu. Cu cît rasterul se evidențiază mai discret, cu atît va fi mai bine. Alegerea lui și potrivirea lui la o anumită imagine cere mult bun gust. În general, rasterele care acoperă toată imaginea cu structuri uniforme (ca, de exemplu, acelea de „pînză”) nu produc o impresie plăcută. Se vor alege de preferință rastere cu structuri neregulate (grafice, granulație etc.).

Deoarece rastere gata confecționate nu se prea găsesc în magazinele de specialitate, fotograful le va face singur. El poate să-și facă rastere pe gustul său, într-o varietate de structuri, densități și mărimi, prin fotografierea diferitelor materiale ca hîrtie de desen (cu structură), lemn cu fibrele vizibile, pînză de in sau cîneapă, eracheluri în email, porțelan, verșii, glazuri (se pot prepara pe o suprafață plană), împletituri de paie, nisip ud nivelat, marmură, granit, coajă de copac, negative sau diapozitive special făcute cu granulație mare etc. Toate aceste structuri se fotografiază pe peliculă a/n obișnuită la o lumină oblică, razantă. Întreaga suprafață trebuie să fie egal luminată și să fie plan paralelă cu negativul

Se vor face câte trei expuneri pentru fiecare structură, de la 2—3 distanțe diferite, din ce în ce mai aproape. Structura trebuie să acopere întreaga suprafață a negativului. Developarea se face normal, în revelator microgranular sau revelator diluat, pentru a nu se obține negative dense, care ar acoperi porțiuni din imagine.

Negativul care trebuie mărit se așază peste negativul cu raster, emulsie pe emulsie, și ambele se introduc în aparatul de mărit. Determinarea expunerii și a corecției de culoare se face prin cele două negative.

Cu cât rasterul este mai neutru (granulație, hîrtie desen etc.), se poate folosi mai des la o mai mare varietate de subiecte. Rasterele de fibre lemnoase, marmură sau coajă de copac se potrivesc mai greu, numai la anumite subiecte. O dată folosite într-o expoziție, se epuizează valoarea lor.

— Metoda „sandwich” — se aseamănă întrucîtva cu cea precedentă, fiind vorba de combinarea prin suprapunere a două negative sau diapozitive; în același timp, are o asemănare mai mult cu funcția decît cu tehnica fotomontajului.

Sînt unele subiecte cărora le lipsește doar un mic amănunt pentru a le mări puterea de sugestie sau a le ameliora compoziția. De exemplu, vederea optimă asupra unui oraș se poate realiza numai dintr-un anumit unghi, însă aici lipsește un prim-plan interesant, care să producă adîncime. Se va face totuși fotografia. Apoi se va căuta prim-planul potrivit. Acesta se va fotografia la dimensiunea necesară, într-o porțiune a negativului sau diapozitivului, astfel ca prin suprapunerea celor două imagini să se obțină compoziția dorită. Cel mai bine este ca prim-planul să fie fotografiat în contra-lumină și detașat de alte obiecte. El se va profila într-o tonalitate mai închisă pe panorama orașului, dînd adîncime și interes combinației.

După cum se vede din exemplul de sus, sandwich-ul se recomandă a fi gîndit și planificat din timp. Realizarea lui trebuie să corespundă unor cerințe artistice și să nu contravină adevărului. Fiind o tehnică foarte simplă, mai ales atunci cînd se face sandwich din două diapozitive care se proiectează împreună, prea mulți fotografi se folosesc de ea pentru a realiza combinații de prost gust, lipsite de sens și de valoare artistică.

Se pot suprapune două diapozitive sau negative intercalînd între ele o sticlă subțire (de ex. una din sticlele între care se montează diapozitivele pentru proiectie). Proiectînd sau mărind această triplă combinație cu o diafragmă mare, se poate regla claritatea numai pe una din imagini, cealaltă rămînînd neclară. Se obține astfel o impresie de adîncime, foarte sugestivă la unele imagini.

Kovaleff — care a mai fost amintit — scrie în cartea sa „Labo-trucages” (Montel, Paris — 1984) următoarele: „Sandwich-ul servește, pe de o parte, la ameliorarea anumitor imagini (de ex. introducerea de nori într-o imagine). Pe de altă parte, se pot realiza creații care nu mai au nici o legătură cu adevărul. Pentru această eventualitate, nu trebuie să se ezite în fața nici unei combinații... Nu trebuie să se dea înapoi nici de la realizarea unor situații imposibile prin diferite relații de mărime sau schimbări de perspectivă. La sandwich totul este posibil, se cere numai fantezie.” Dinadins s-a reprodus acest citat, pentru a arăta care este poziția morală a unor „artiști” pentru care fantezia servește la ruperea legăturii cu adevărul și la realizarea unor situații imposibile. Orice tehnică mînuită de fotografi fără simț de răspundere pentru arta pe care o servesc poate duce la bizarerii lipsite de valoare. Atenție!

— *Efectul de relief* (pseudorelief) — sînt unele imagini care pot cîștiga putere de sugestie, dacă se scot în evidență liniile compoziționale și/sau se estompează suprafețe neinteresante. Sînt mai multe procedee care urmăresc același scop ; printre acestea este și efectul de relief.

Pentru acest procedeu, se alege un diapozitiv cu contraste, cu suprafețe mari și linii lungi. Se evită diapozitivele fără contrast, cu multe detalii mici, nestructurate.

Pe rama aparatului de mărit se pune o hîrtie neagră ; deasupra acesteia, o bucată de film litografic cu emulsia în sus ; diapozitivul, cu emulsia în jos, se pune deasupra și totul se presează sub o placă de sticlă. Se expune cu lumina aparatului de mărit, făcîndu-se probe cu timpi diferiți ; filmul litho se dezvoltă în revelator de hîrtie la lumină roșie. Se va alege negativul, în care apar înnegriri mai pronunțate numai în porțiunile mai transparente ale diapozitivului.

După ce s-a uscat negativul litho, urmează o fază în care se cere oarecare îndemînare și precizie. Se va suprapune perfect, emulsie la emulsie, diapozitivul cu negativul, apoi trebuie făcută o foarte ușoară mișcare de translație laterală cu diapozitivul. Se recomandă ca această operație să se facă pe un aparat de copiat cu lumină de jos, sau pe o improvizație similară. Decalajul dintre cele două imagini trebuie să fie foarte mic, ținînd seama de faptul că imaginea se proiectează sau se mărește, iar liniile albe de contur ce se formează s-ar îngroșa prea mult. De aceea, operația trebuie urmărită printr-o lupă. O dată găsit decalajul corect, cele două imagini se lipesc cu scotch, avînd grijă să nu se depășească linia perforațiilor peliculelor. Astfel lipite, se presează între sticlele ramei de proiectie și se închide rama. Grijă mare trebuie avută ca să nu rămîna praf sau scame între sticle sau diapozitiv și negativ. Dacă s-a găsit diapozitivul potrivit și s-a lucrat corect, efectul de relief și sublinierea liniilor vor produce o impresie nouă și interesantă.

— *Mascarea* — Atît în fotografia a/n, dar mai ales în color, apare necesitatea de a acoperi foarte precis anumite porțiuni ale imaginii, pentru a da expuneri suplimentare, pentru a îndepărta sau schimba fundaturi, pentru a modifica intensitatea sau calitatea culorilor, pentru a mări/micșora contraste etc. În laboratoarele fotografice specializate, în cinematografie și în artele grafice se folosesc procedee cu rezultate uimicîtoare, bazate mai ales pe mascare chimică și filtraje speciale. Aceste procedee nu se pot executa decît cu o aparatură și cu materiale speciale, cu controale sensitometrice și densitometrice extrem de precise, bazate pe măsurători electronice computerizate. Amatorul, cu metodele sale empirice, va constata repede că acestea sînt cu totul inadecvate pentru rezultate de calitate. El va trebui să se mulțumească doar cu lucrări mai simple, care, totuși, dacă sînt bine executate, pot aduce un aport la interpretarea unora din subiectele sale.

Orice tip de mascare cere o potrivire cît mai precisă atunci cînd se suprapun două, uneori mai multe imagini. De obicei, se recomandă a se întreprinde toate operațiile pe formate mai mari. Pentru aceasta însă, este nevoie de film litho de format mare — greu de găsit — și de un aparat de mărit care să permită utilizarea de negative cel puțin de formatul 6/9. Pelicule de 35 mm cu contrast mare se găsesc mai ușor — dacă amatorul știe unde să caute. Lucrînd numai pe format 24/36, fotograful va avea mai multe dificultăți cu potrivirea exactă ; se recomandă utilizarea unei lupe cu o putere de mărire de cel puțin 5X. Mai trebuie să se atragă atenția

că orice copiere sau recopiere a unui negativ aduce după sine deteriorări de calitate, mai ales pierderi de claritate, care se însumează la fiecare operație consecutivă. Față de dificultățile existente și rezultatele uneori foarte dubioase, nu se va apela la mascare decât în cazuri speciale.

Există diferite procedee de mascare : cu cartoane decupate, cu lacuri și vopsele netransparente, cu negative sau pozitive avînd altă gradatie decât imaginea originală etc. De asemenea, se pot utiliza diferite metode de potrivire exactă, cea mai simplă fiind practicarea a 4 găuri cu un ac în cele 4 colțuri ale imaginii de la care se pornește ; acestea devin reperele de ghidaj pentru suprapunerile ulterioare.

Dintre multele procedee de mascare existente, fotograficul va alege pe acela care se potrivește cel mai bine cu zestrea sa tehnică și cu gradul său de îndemînare. Deoarece sînt foarte rare cazurile în care păsuirea va fi absolut perfectă, va trebui să se facă unele retușuri pe imaginea finală.

Mascarea, ca și oricare alt procedeu de modificare a imaginii inițiale, nu poate aduce ameliorări decât atunci cînd fotograficul este stăpîn pe tehnică și simte în mod cert necesitatea unei schimbări. Fără sensibilitate, rafinament și bun gust, orice procedeu este sortit eșecului.

STĂPINIREA CONTRASTELOR

Nu trebuie uitat că gradul de contrast reprezintă o modalitate de expresie, strîns legată de calm sau dramatism, de dinamism sau static. Prin urmare, modificarea gradului de contrast nu se va face decât dacă aceasta corespunde unor nevoi de interpretare. Cerința de mai sus este adesea încălcată și de aceea se pot vedea în expoziții imagini la care s-a accentuat contrastul fără rost — de exemplu peisaje de primăvară cu cer negru sau portrete de copii bucălați cufundați în contraste dramatice.

La gradul de contrast potrivit unui anumit subiect, fotograficul trebuie să se gîndească încă din momentul fotografierii, expunînd și filtrînd în mod corespunzător. În laborator, mai ales la color, se poate interveni doar în foarte mică măsură. Dar chiar la alb/negru, un negativ cu tonalități plate, nu prezintă condiții pentru modificări mai substanțiale.

Mărirea contrastelor la alb/negru se face cu relativă ușurință. Singurul material de care este neapărat nevoie este acel film litografic, de mare contrast. Dar nu întotdeauna este nevoie de mari exagerări ale contrastelor. Uneori doar eliminarea unor detalii neinteresante din semitonuri este suficientă. Dacă fotograficul s-a convins prin probe făcute pe hîrtie foarte contrastă, dezvoltată în revelatorul contrast, că nu obține ceea ce dorește, el va trece la copieri succesive ale negativului pe peliculă obișnuită, dezvoltată în revelatoare contraste. De la o copiere la alta se observă creșteri simțitoare de contrast. La cele mai multe imagini, 2—3 copieri succesive sînt suficiente, pentru că nu trebuie neapărat tîns către distrugerea tuturor cenușurilor, ele putînd avea un efect de echilibrare între alb și negru. Fiecare imagine își cere gradatia ei specifică și fotograficul sensibil va ști cînd să oprească seria de copieri. Arta nu se află la extreme, ci în miezul inimii.

Dacă nu se obțin încă rezultatele dorite cu procedoul arătat mai sus, atunci abia se apelează la film litografic. Cu acesta contrastele se măresc brusc, ajungîndu-se repede la o imagine în care va fi prezent doar albul

și negrul. Impresia de imagine fotografică dispare — privitorul este con-
fruntat cu ceva ce pare să fie grafică. S-a depășit granița interpretării și,
pe nesimțite, s-a ajuns în domeniul manipulării (în sensul dat mai în-
ainte). Rezultatul acestei manipulări este ceva curios — un hibrid. Nu mai
este fotografie, nici grafică nu este, doar o imitație de grafică. Sînt foarte
rari astfel de hibrizi de calitate (de fapt nici fotografiile de calitate nu sînt
multe!). Se lasă pe seama specialiștilor, a esteticienilor și a criticilor de
artă, determinarea categoriei estetice a grafizărilor. Unele din lucrările
reușite plac prin caracterul lor decorativ; altele au un pronunțat geo-
metrism care evocă ritmicitatea; puține creează o putere de sugestie
neobservată în imaginea inițială. Manipularea, abstractizînd elementele
vizuale, îi impune fotografului găsirea de compoziții capabile să reînnoade
contactul cu realitatea. Se pot crea semne lizibile, analogii și metafore,
liniile și formele obținute servind la traducerea vechii realități într-o reali-
tate nouă, la o transfigurare cu încărcătură umană. Pan Walter, specialist
în stăpînirea contrastelor, autorul cărții „A vedea, a simți, a crea“ (Ed.
Laterna Magica, München, 1981) arată că: „Formele și structurile au o
valoare abstractă, de care trebuie ca fotograful să fie conștient, dacă do-
rește să se facă înțeles de privitorul imaginilor sale. După cum un scriitor
bun trebuie să știe să lucreze cu înțelesurile și impresiile produse de fie-
care cuvînt, tot astfel un bun fotograf trebuie să înțeleagă și să stăpînească
limbajul formelor imaginilor sale. Creația conține totdeauna doi factori:
experiența personală și capacitatea de a fixa în mod corespunzător pe
peliculă rezultatele trăirilor sale... în lucrul cu lumina, există anumite
reguli de bază care influențează în mod hotărîtor crearea de forme. După
cum gramatica prescrie construcția frazei, putem și noi să descoperim
anume legități din construcția imaginilor noastre; fără a ține seama de
acestea, fotograful nu poate ajunge la forța de expresie dorită“.

Nu se urmărește în mod exclusiv numai progresul tehnic al manipu-
lării, ci, mai ales, posibilitățile de creație oferite. Ești sigur că se poate
ajunge la o imagine doar cu alb și negru în contrast extrem. Oricine poate
ajunge la această performanță. Dar, se mai citează din Pan Walter, „crea-
ția nu este numai ceva formal, ea merge în adîncime, ea este un docu-
ment al personalității noastre, ca o poezie sau o compoziție muzicală.“

Această latură, a creației care să scoată la iveală gîndurile artistului
și să le facă înțelese de privitor, această latură, cea mai însemnată, tre-
buie urmărită și realizată. Altfel, imaginea rămîne un searbăd exercițiu
tehnic.

IZOHELIA ALB/NEGRU

Efectele grafice produse cu acest procedeu sînt dintre cele mai inte-
resante. Denumirea germană, din care își trage obîrșia acest procedeu, îi
lămurește principiul de bază: „Tontrennungsverfahren“, adică procedeu
de separare a tonalităților. Denumirea englezească „poster effect“, adică
efect de afiș, îi lămurește aspectul, un aspect frapant, care atrage privirile
trecătorilor indiferenți. Ca orice afiș, izohelia este o condensare a unor
informații în cîteva trăsături esențiale. Ea este un rezumat al gamei de
tonalități, eliminînd o mare parte din ele, păstrînd doar trei: albul, negrul
și un cenușiu care trebuie ales cu multă pricepere chiar la distanța egală
între alb și negru.

Sînt puține subiectele care se potrivesc bine cu această manipulare. În imagine trebuie să existe suprafețe mari cu contraste puternice, iar marginile acestora să scoată în evidență o linie de contur caracteristică. Cel mai bine, izohelia poate fi folosită la planuri apropiate, la portret, naturi moarte și nuduri. Calea optimă este a vizualiza efectele izoheliei chiar atunci cînd se fotografiază, altfel rezultă conture necaracteristice, suprafețe cu forme care nu se încheagă într-o compoziție coerentă, sau alte anomalii. Foarte importantă este urmărirea luminilor apicale, mai ales la naturi moarte, fiindcă acestea dau relief imaginii.

Tehnica este relativ ușor de stăpînit la alb/negru. De pe negativul original — cu contraste și de o perfectă claritate — se copiază prin contact un diapozitiv cu o gamă lină de tonalități. Pe acest diapozitiv se vor marca repere în cele patru colțuri (după cum s-a arătat înainte, prin înțepături de ac). Pe urmă se fac trei negative, tot prin copiere, de preferință pe film litografic. Dîndu-se expuneri diferite, cele trei negative vor cuprinde numai un anume sector din întreaga gamă tonală; se va obține astfel cîte un negativ pentru negru, cenușiu și alb, fiecare avînd în colțuri copia reperelor de pe diapozitivul de la care s-a pornit. Aceste trei negative se vor mări pe rînd pe aceeași foaie de hîrtie fotosensibilă. După ce s-a hotărît dimensiunea la care se vor mări negativele, se va introduce în rama de mărit o foaie obișnuită de hîrtie, pe care se vor însemna cu un creion cele patru repere ale unuia din negative. Poziția aparatului de mărit trebuie bine fixată pentru ca, în timpul operațiilor ulterioare, să nu se producă schimbări. Înainte de a face mărirea finală, se vor face probe de expunere pentru fiecare negativ, notîndu-le în ordinea corespunzătoare. Pentru fiecare negativ, pe rînd, se fac următoarele operații: se introduce negativul în aparatul de mărit — mișcînd rama de mărit cu hîrtia pe care s-au marcat reperele, se suprapun exact reperele negativului peste cele marcate — se introduce în ramă (la lumina roșie!) hîrtia fotosensibilă — se face expunerea corespunzătoare negativului — se scoate hîrtia fotosensibilă și se păstrează într-un loc ferit de lumină — se scoate negativul din aparat și se înlocuiește cu următorul. Pe dosul hîrtiei fotosensibile este bine să se facă un semn pentru ca ea să fie reintrodusă în ramă în aceeași poziție.

După ce s-au făcut cele trei expuneri, hîrtia fotosensibilă se dezvoltă și fixează în mod normal. Rezultatul va fi o imagine frapantă prin contrastul dintre alb și negru, moderat de un cenușiu mijlociu. În unele cazuri, se mai poate adăuga un efect slab de raster grafic, de granulație. Rasterul se va mări împreună cu negativul cenușiu, determinînd expunerea împreună cu rasterul.

DOMENIUL SOLARIZĂRILOR

Înainte de a trece la descrierea acestui procedeu, trebuie subliniat faptul că el este aleatoriu, depinzînd, într-o măsură, de reacții încă insuficient cunoscute. De aceea, nici una din metodele de lucru nu este sigură, fotograful trebuînd să ajungă la rezultatul optim doar prin încercări repetate.

Atît prestigioasa „The Focal Encyclopedia of Photography” — (Focal Press, London, and New York, 1956), cît și mai recent apărutul „Dumont's Lexikon der Fotografie” (Köln, 1978), arată că termenul „solarizare” este

folosit în mod greșit în limbajul curent al fotografilor. De fapt, prin solarizare se înțelege „inversarea imaginii pe un material fotosensibil, provocată de o supraexpunere extremă (aprox. 1 000 X expunere normală)”. Exemple date sînt soarele sau lumini puternice în imagini mult supraexpuse — acestea apar negre pe copia finală. Ceea ce se numește de obicei solarizare, este fenomenul cunoscut ca „efectul Sabattier”, după numele doctorului și omului de știință francez Armand Sabattier (1834—1910), care în 1862 a descoperit „inversarea de pseudo-solarizare”, observînd cum o imagine negativă de pe o placă de colodiu umed se preschimba în pozitiv dacă în timpul dezvoltării cădea lumina de zi pe ea. Oricine dorește să facă solarizări ar trebui să se familiarizeze mai întîi cu modul în care se produce efectul Sabattier. Cel mai simplu este să se experimenteze cu hîrtie fotosensibilă în felul următor : Se face o mărire 18/24 de pe un negativ cu contraste mijlocii, cu mari suprafețe de tonalități închise și contururi simple. Înainte de a introduce hîrtia în revelator, ea se taie în 5—6 fișii care vor fi numerotate. Se introduce prima fișie în revelator ; în momentul în care se vor observa primele semne de înnegrire, se aprinde lumina albă de cameră timp de 5 secunde. Pe urmă se continuă dezvoltatul pînă la completarea timpului normal de dezvoltare. Cu celelalte fișii se vor repeta aceleași operații, însă întîrziind momentul aprinderii luminii albe și lungind intervalul de lumină albă. Bineînțeles că se vor nota parametrii fiecărui experiment. Este recomandabil a se repeta experimentul cu parametri cît mai variați. Se vor observa că sînt doi factori hotărîtori : momentul aprinderii luminii albe și timpul expunerii la această lumină. Făcînd solarizări, de obicei prin copieri pe film litografic, se va constata că nu se pot emite reguli precise. Procedul este foarte capricios și poate fi executat la perfecție numai „dibuînd” cu un număr mare de probe.

În anumite condiții, în afară de inversarea unor porțiuni din imagine, vor apărea și unele linii subțiri de contur cu efect grafic, albe sau negre, după cum se mărește după un negativ sau pozitiv. Aceste linii se numesc ale lui „Mackie”. Ele apar la hotarul dintre suprafețe albe și negre, urmărind conturul liniei de demarcație a suprafețelor. Încă din momentul fotografierii, trebuie avut grijă ca linia lui Mackie să urmeze un contur caracteristic. De exemplu, dacă se face un portret-profil, lumina trebuie astfel dată încît să producă un contrast puternic între fundal și profil — numai astfel linia lui Mackie va coincide cu conturul caracteristic format de frunte, nas, buze, bărbie. Dacă lumina nu este dată pe baza unei vizualizări a traseului pe care îl va urma linia lui Mackie, atunci această linie va traversa obrazul sau fruntea, formînd un desen fără logică și fără frumusețe, versă obrazul sau fruntea, formînd un desen fără logică și fără frumusețe, desfigurînd chiar în loc să evidențieze trăsăturile caracteristice. Se pot vedea destul de des nuduri solarizate, la care linia lui Mackie formează un păienjenis care ascunde anatomia, în loc să scoată în evidență frumusețea mișcării și a ritmurilor liniilor de contur.

De o mare frumusețe, însă foarte rar întîlnite, sînt solarizările la care totuși rămîne o porțiune esențială cu valori fotografice — de exemplu numai obrazul la portret — în timp ce restul imaginii a suferit inversiuni cu grade diferite de intensitate. Totodată, la unele tipuri de imagini, se recomandă combinarea în sandwich cu un raster grafic discret (de ex. rețea de linii sau granulație).

În ceea ce privește solarizările color, se îndeamnă cititorul să se documenteze chiar la sursă, în cartea „Fotografia în culori” de Gareis și Scheerer, apărută în traducere românească la Editura Tehnică, București,

1976. Raimo Gareis, împreună cu Wolfgang Köllges au pus la punct în 1960 „adevărata solarizare în culori” și ei descriu în amănunt procedeul (pag. 139—150).

Vechiul adagiul latin „de gustibus et coloribus non disputandum” este o concluzie nimerită pentru solarizările și alte manipulări color. Fiecare cititor poate înțelege în felul său tîlcul adagiului...

*
* *
*

Lista manipulărilor și a procedeelelor numite „experimentale” este lungă și mereu apar procedee noi. De exemplu, există un procedeu care cere o instalație specială cu care se descompune un diapozitiv color în puncte minuscule, cu ajutorul unei raze laser. Informațiile despre imagine se transpun în semnale electrice, se pot corecta culorile pe cale electronică și, în sfîrșit, se recompune imaginea cu un computer. Foarte simplu ! Dar fără aparatură inabordabilă pentru amatorii de rînd, se fac experimente cu cele mai năstrușnice metode care duc la alienarea totală a formelor, volumelor și culorilor. Unii fotografi își motivează evadarea din fotografia convențională invocînd plictiseala sau sentimentul de îngrădire impus de tehnică sau compoziție. Cei mai mulți au mai multă fantezie tehnică decît imaginație creatoare. Sînt și unii introverți care preferă liniștea laboratorului vîltorii vieții. Se mai întîmplă ca mulți fotografi să-și epuizeze repede ideile originale de subiecte și atunci recurg la manipulări, care, la drept vorbind, nu le cer decît îndemînare și precizie. Dar dacă, în lumea de azi, poeții înșiruie vorbe care nu produc nici ritm, nici rimă, nici strofe și, bineînțeles, nici sens și totuși numesc aceasta „poezie”, de ce să fie obligați fotografii să se chinuie cu crearea de imagini valoroase în conținut și frumoase ca formă ?! Ceea ce caracterizează acest mod de gîndire este absența uneia din cerințele esențiale ale oricărei arte : comunicarea. Dacă îți legi viața de fotografie, trebuie să știi să te bucuri de avantajele oferite, dar să te și supui servituților pe care le impune această artă.

Înainte de a trece la manipulări, care, de fapt, nu îl ajută pe fotograf să-și dezvolte nici măiestria artistică, nici percepția vizuală, ar fi bine să își pună cu multă sinceritate cîteva întrebări : Am epuizat tot ce îmi oferă tehnica convențională ? O stăpînesc la perfecție ? Am ajuns la nivelul unor fotografi renumiți ? Mi-am educat în mod suficient ochiul ca să văd mai cuprinzător, să descopăr în jurul meu subiecte interesante ? Reușesc să redau formelor și culorilor adevărata lor valoare ? Sînt suficient de exigent cu mine ? Fotografiez cu pasiune, sau la rece, „inginerește” ? Pe ce platformă mă situez eu, ca om, în lumea care mă înconjoară ? Care este mesajul fierbinte pe care doresc să-l lansez semenilor mei ?

Răspunsurile foarte sincere la aceste întrebări pot aleaui un fundament solid pentru pășirea în lumea artei. Ele marchează deosebirea dintre copist, măsluitor și creator.

VII

Fotografia și lumea de ieri

„Este bine să se repete că fotografia deschide un imens domeniu al vizualului“.

Aaron Scharf
(în cartea sa „Art and Photography“,
Londra, 1983)

Despre evoluția tehnicii fotografice, azi în accelerație atât de amețitoare, s-a discutat într-un capitol anterior. Acum rămîne a se discuta despre fotografie ca modalitate de reproducere a realității, ca mijloc de expresie, ca artă.

Apariția fotografiei a avut repercusiuni hotărîtoare în modul de a vedea și a gândi al majorității locuitorilor planetei Terra. Ea răspundea unui vis și unei necesități a omenirii. Nu este deloc întîmplător faptul că fotografia a fost descoperită în Franța după Revoluția din 1789 și că această invenție a fost dăruită întregii lumi de guvernul francez, fără restricțiile unor drepturi de brevet. În Anglia, Talbot a frînat răspîndirea procedeului său prin condițiile stricte impuse de brevetul lui. În Franța, exista o atmosferă postrevoluționară proaspătă, de libertate, de afirmare a capacităților individului. În cartea sa „Fotografia, Istoria unei Arte“ (Editura SKIRA, 1982), profesorul Jean-Luc Daval caracterizează în felul următor epoca apariției fotografiei: „Revoluția franceză și idealul pe care l-a rezumat în Declarația drepturilor omului (1789) au favorizat setea generalizată de cunoaștere care caracterizează secolul XIX. A recunoaște fiecăruia dreptul și posibilitatea de a se realiza, a zdruncinat din temelii toate obiceiurile; impunea începuturi noi, privilegiind experimentul și aceasta cu atît mai mult cu cît evoluția economică și socială provocată de începuturile industrializării modifica contextul oricărei activități. Consecințele acestor răsturnări izbucnesc mai întîi în Franța, însă nu întîrzie să se facă simțite în toate țările. Prăbușirea Vechiului Regim... cere o altă conștiință despre libertate și despre răspunderea fiecărui individ“.

Într-un astfel de context istoric, social și economic, fotografia îndeplinește, în domeniul artei, un rol dintre cele mai importante: democratizarea ei. Oricine, chiar fără cunoștințe prealabile și fără îndemînare manuală, poate realiza imagini fotografice. Oricine, chiar cu venituri modeste, poate să-și vadă chipul în fotografie. Oricine, chiar fără să se deplaseze, poate să vadă „minunile lumii“ — cum a fost intitulat un album ilustrat cu reproduceri de fotografii de monumente și opere de artă din țări îndepărtate.

Ceea ce a impresionat de la început pe privitorii dagherotipiilor, și, mai tîrziu, ai fotografiilor a fost exactitatea redării, realismul lor încă neatîns. Scriitorul american Edgar Allan Poe se entuziasmează în 1840, după

ce văzuse primele dagherotipii : „Într-adevăr placa dagherotipului dă o reprezentare infinit mai exactă a realității decât orice pictură realizată de mână omenească“. În același sens, un redactor al revistei engleze „Art Union“, comentînd în 1845 o fotografie a lui Fox Talbot (ușa hambarului), exclamă : „Precizia ei microscopică este o sfidare la abilitatea manuală a oamenilor“. Astfel de observații despre precizia redării fotografice reflectă opinia generală a publicului. Însă cei care făceau fotografiile — la început majoritatea au fost portretiști profesioniști — curînd și-au dat seama că această claritate „microscopică“ nu era pe placul clientelei lor. Într-adevăr, portretele erau prea adevărate, scoțînd în evidență toate ridurile și defecțiunile pielii obrazului. Ei trebuiau să recurgă la operațiile migăloase de retuș, sau să distrugă claritatea supărătoare, realizînd imagini flou.

Pe de altă parte, fotografiile începuturilor fuseseră aproape toți pictori. Ei aduceau în noul mijloc de expresie cultura plastică pe care o deprinseseră. Ei și-au dat repede seama că o fotografie bună, de orice gen, nu înseamnă doar reproducere exactă ca într-o oglindă, ci mai este necesară o serie întreagă de alegeri și decizii cu privire la subiect, compoziție, lumină, atitudinea modelului, alegerea fundalului și a unor obiecte de recuzită. Numai luarea deciziilor optime privind alternativele propuse de subiect poate asigura imaginii mai mult decât o copie fidelă, corectă, rece, dîndu-i dimensiuni de expresie și semnificație. Dacă imaginile fotografice s-ar limita numai la reproducere exactă, atunci valoarea fotografiei s-ar constitui doar din calitatea subiectului ales și meșteșugul fotografului.

Discuțiile aprinse în ceea ce privește valoarea artistică a fotografiilor și specificul noului mijloc de expresie continuă pînă azi. Nu rareori, chiar în zilele noastre se apreciază mai mult o fotografie oarecare, dar reprezentînd o fată frumoasă, decât o fotografie bună cu un subiect urît dar semnificativ. Pionierii artei fotografice au avut de înfruntat nenumărate critici. Recitînd astăzi unele din răspunsurile date de fotografi cu mai bine de o sută de ani în urmă, ele par foarte familiare, ca și cum discuțiile ar fi avut loc ieri. Marele fotograf Nadar (1820—1910), într-o convorbire cu directorul ziarului „Figaro“, a replicat : „Ai dreptate ; nu există „fotografie artistică“. Există în fotografie, ca pretutindeni, oameni care știu să vadă și alții care nici nu știu să privească...“

Ușurința cu care se puteau realiza fotografii, a dat posibilitatea să facă imagini și multora „care nici nu știu să privească“. Aceștia, foarte mulți, amatori fotografi, mai înzestrați sau lipsiți de har, au lăsat în urma lor, timp de un secol și jumătate, multe zeci de milioane de fotografii, mai bune, mai rele, dar toate au darul să arate cîte ceva din lumea de ieri. Un fotograf francez, Pierre de Fenoyl, a descoperit, la un colecționar, mii de fotografii din secolul trecut cu cele mai diverse subiecte. Dintre acestea a ales — aproape la întîmplare — mai mult de 150, pe care le-a publicat într-un album intitulat „Chefs — d'oeuvre des photographes anonymes au XIX^e siècle“ (Editura Hachette, 1982). Astfel s-a constituit „Un album imaginar al unei familii anonime“. Oricine răsfoiește acest album este impresionat de adevărul întruchipat în fotografii. Ele nu sînt nici pe departe ceea ce se consideră „fotografii artistice“. Dar tocmai lipsindu-le acele „efecte“ artificioase de lumină și compoziție, ele arată mai direct oameni obișnuiți și întîmplări obișnuite, dezvăluind adevărata lume de ieri, cu viața normală de toate zilele, în ce a avut ea mai omenesc. În in-

introducerea la album, Jacques Laurent deslușește valoarea lui în felul următor : „... fotografii care au încercat să rivalizeze cu pictura romantică pe propriul ei teren, au lăsat în urma lor o operă destul de ridicolă, care justifică indignarea lui Baudelaire. În schimb, aceia care nu pretindeau a fi pictori, nici măcar artiști, au pătruns pînă la realitatea sensibilă cea mai profundă...”

Mereu, în decursul istoriei fotografiei, se reia întrebarea dacă ea este sau nu artă, care sînt fotografiile cu valoare artistică și care nu sînt demne de acest atribut. Multe dintre fotografiile din albumul amintit n-au fost considerate opere artistice la timpul în care au fost realizate. Privindu-le însă azi, după un secol, ele au căpătat aureola de artă autentică, fiindcă — se dă din nou cuvîntul lui Jacques Laurent : „... aceste imagini produc asupra noastră toate impresiile de artă, provocîndu-ne emoții, suscitînd enigme, unele ne surprind ca adevărate opere de artă și nu mai avem dorința să ne amintim că ele nu sînt decît produsul unui aparat, al unei epoci, al unei întîmplări”.

Autorii fotografiilor din album, acești anonimi, acești „primitivi ai fotografiei”, reușesc mai bine decît mulți critici și teoreticieni, să clarifice marea lecție a fotografiei ca artă, exprimînd adevăruri, esențe, cu o caldă sinceritate și naturalețe.

Discuțiile despre fotografie, argumentele contradictorii, arată mai evident decît orice că fotografia este un mijloc de expresie cu resurse foarte variate, mergînd de la precizia microscopică la reprezentare cu un subtil potențial artistic. Totodată, procedeul fotografic este atît de elastic, încît poate oferi fiecăruia o gamă largă de posibilități de exprimare, pe măsura sensibilității și culturii sale, a concepțiilor sale despre realități, a fanteziei sale creatoare. Fiecare om nu vede decît ceea ce este capabil să vadă, iar aparatul își îndeplinește conștiincios datoria de a face vizibil universul sufletesc al celui care îl mînuiește.

ARTIȘTII ÎNCEPUTURILOR

Există la fiecare om dorința de a-și vedea chipul reprodus pe pînză, pe hîrtie, pe orice. Se lasă în grija psihologilor să explice acest fenomen. În timpul ultimului război, am fost pe front ca fotoreporter. Înaintea unui atac împotriva pozițiilor inamice, soldații făceau ultimele pregătiri. Tre-cînd prin fața lor cu aparatul atîrnat de gît, vreo cîțiva m-au rugat : „Fă-mi și mie o poză — măcar atît să rămînă în urma mea !” Poate că această întîmplare are și ea darul să explice dorința profund omenească de a fi fotografiat...

Una dintre urmările descoperirii fotografiei a fost năvala unei numeroase clientele la atelierele fotografice de portret, proaspăt înființate. Statisticile arată creșterea vertiginoasă a numărului de studiouri fotografice. La Londra existau în 1841 numai 3 studiouri, în 1851 mai mult de o du-zină, în 1855, 66 ; în 1857, 155 ; în 1861 peste 200. La Paris în 1861, 33 000 de persoane își cîștigau existența cu fotografia. (Date extrase din „Istoria Fotografiei” de H. Gernsheim, Oxford University Press, 1955). Bineînțeles că aceste cifre nu cuprind marele număr de fotografi ambulanți, cei care fotografiau pe stradă, la iarmaroace etc. La mijlocul secolului trecut, exista în fiecare oraș din Europa și Statele Unite, cel puțin un studio de portret fotografic. Această proliferare de studiouri și ateliere se explică prin ma-

rile câștiguri ce se realizau : din prețul încasat pentru o fotografie, 75% era profit curat !

În același timp, proliferarea de studiouri a pus capăt carierei unui număr destul de mare de pictori portretiști. Concurența fotografiei cu avantajele certe pe care le oferea : preț mai mic, asemănare perfectă, rapiditate în execuție, a redus în mod radical cererea de portrete pictate. Marele public fără cultură artistică nici nu era capabil să sesizeze deosebirea calitativă dintre portretul pictat și cel fotografic. Principalul era să-și vadă reprodus chipul.

Mulți dintre pictorii portretiști care își vedeau amenințată existența, mai ales cei mai puțin înzestrați, incapabili să satisfacă exigențele unei pături mai cultivate, au trecut la fotografie. Primii fotografi, după cum s-a arătat, fuseseră pictori. Acest fapt a avut implicații cu urmări indelibile, pînă tîrziu în istoria fotografiei. În loc ca acest nou mijloc de expresie să înceapă sub pecetea unei noi viziuni, pictorii au transplatat în fotografie vechiul lor fel de a vedea și de a realiza portretul. Dar în fotografie manierismul pictural producea un efect mai accentuat, forțat, uneori chiar ridicol. Contradicția dintre realismul fotografic și tradiția picturii evidențiază caracterul artificial al acestui amestec.

Totuși, din mulțimea de pictori-fotografi și mult deasupra nechemărilor care au trecut la fotografia de portret doar din dorința de câștig, s-au ridicat și s-au impus cîțiva artiști autentici. Dintre aceștia, pe loc de frunte se află *Gaspard Félix Tournachon, Nadar*, născut la Paris în 1820. El a fost un om mai neobișnuit, înzestrat cu mai mult de un talent, o fire de artist, dar și de aventurier, ridicat din lumea boemă a începutului de veac parizian. El scria articole polemice, picta și făcea caricaturi. În 1853 s-a gîndit să realizeze un mare album cu caricaturile și biografiile oamenilor celebri contemporani lui, pe care l-ar fi intitulat „Panteonul Nadar”. Deoarece însă i-ar fi trebuit prea mult timp ca să-l studieze pe fiecare — erau foarte mulți doritori să apară în acest album — s-a gîndit la soluția mult mai expeditivă de a-i fotografia. El dorea, după cum a mărturisit, „să conserve fiecăruia asemănarea fizică a trăsăturilor, alura personală și caracterul, adică asemănarea morală, intelectuală.” Pornind de la aceste gînduri, el a reușit să stăpînească repede tehnica fotografică și, începînd cu anul 1854, toate celebritățile Parisului s-au perindat prin atelierul lui ca să se lase fotografiate. Foarte ingenios și inventiv, el a fost primul fotograf care a folosit lumină electrică la portret și, în 1858, primul care a fotografiat Parisul din balon. În legătură cu acest eveniment, Daumier a publicat o caricatură în revista „Le Boulevard”, cu explicația : „Nadar ridicînd fotografia la înălțimea Artei”. În ciuda acestei observații umoristice, Nadar într-adevăr a ridicat fotografia sa la culmi de artă, pentru acele timpuri.

În studioul lui aveau obiceiul să se întâlnească artiști de frunte, scriitori și compozitori. Printre celebritățile care vizitau studioul, au fost Rossini, Berlioz, Wagner, Delacroix, Daumier, Baudelaire, Alexandre Dumas, George Sand, Lamartine și marea actriță Sarah Bernhardt.

Prin faptul că Nadar nu se izolase în atelierul lui, ci îl transformase într-un punct de încrucișare a circuitelor de idei moderne, se poate simți în lucrările lui influența pe care cultura o poate exercita asupra oricărei forme de activitate artistică. El a fost un cunoscător și sprijinitor al artei moderne. În 1874 s-a deschis în studioul lui Nadar prima expoziție a impresionistilor.

Nadar, minte inventivă, cu un veșnic neastîmpăr, a fost și pionierul unui nou gen : foto-interviul. Cînd omul de știință francez M. E. Chevreul

a implinit 101 ani, Nadar împreună cu fiul său Paul și cu un stenograf, au realizat un foto-interviu, primul în istoria publicisticii. Nadar puneă în trebările, Paul fotografia, iar stenograful nota discuția. Interviuul a fost publicat în „Le Journal Illustré” la 5 septembrie 1886.

Un alt pictor-fotograf celebru, *Etienne Carjat* (1828—1906), a trecut la fotografie abia în 1860. Ca și Nadar, el a fotografiat multe din celebri-tățile timpului său. Portretele realizate de el își păstrează azi încă o im-presie de spontaneitate. El își cunoștea și admira modelele și, cu un simț deosebit de pătrundere, a reușit să le redea în atitudini caracteristice lor, scoțind la iveală un fragment de viață interioară. De exemplu, privind numai trei portrete ale unor personalități cu totul diferite — Corot, Bau-delaire, Sarah Bernhardt — se poate admira măiestria cu care Carjat și-a strunit mijloacele de expresie, realizând trei fotografii diferite ca manieră, pentru a immortaliza aceste modele celebre, în ceea ce au avut ele mai deo-sebit. Jean-Luc Daval, în istoria sa amintită înainte, comentează pe baza operei lui Carjat relația dintre realitate și fotografie: „Operă de imitație, ea și celelalte arte vizuale ale epocii, fotografia apare la timp potrivit: limitînd-o însă numai la imitație, ar însemna ca ea să fie exclusă din do-meniul artei, domeniu căruia îi aparține dacă se ține seama că fotografu-l, prin felul său de a vedea, poate transpune idei. Atunci, fotografia ar putea corespunde acestei definiții pe care Taine o dă în a sa „Filozofia Artei” (1865): „Opera de artă are drept scop să evidențieze o trăsătură esen-țială sau proeminentă, împărtășind o idee importantă mai clar și mai com-plet decît o pot face obiectele reale. Ea reușește să facă aceasta folosind un ansamblu de părți, cărora le modifică în mod sistematic raporturile”.

Activitatea lui Carjat în domeniul fotografiei a fost scurtă: doar 12 ani, el dedicîndu-se din nou picturii în mod exclusiv. De aceea numărul fotografiilor rămase de la el este mai redus decît cel al lui Nadar, însă atît contemporanii lui, cît și cercetătorii istoriei fotografiei îl consideră cel mai bun fotograf portretist din vremea lui.

Sculptorul *Adam-Salomon* (1811—1881) a început să facă portret fo-tografic abia tîrziu în viață, la vîrsta de 50 ani. El a adus în fotografie simțul său de sculptor pentru relief și modelare prin lumină. Criticii vremii au lăudat lucrările lui ca fiind „cele mai bune portrete fotografice din lume”. Interesant este faptul că Lamartine, care disprețuia fotografia, după ce a văzut imaginile lui Adam-Salomon, și-a schimbat părerea, de-clarănd entuziasmat că fotografia este o formă de artă.

În ciuda aprecierilor și laudelor contemporanilor săi, Adam-Salomon n-a rămas o figură proeminentă în istoria fotografiei. El este menționat aici pentru că oferă prilejul unor observații despre calitate fotografică și despre acei critici de artă care transpun în recenziiile lucrărilor fotografice aceleași criterii pe care le folosesc și pentru operele plastice. După cum s-a văzut, în acest mijloc de secol XIX, apăruseră doar rudimente de lim-baj și de viziune fotografică. Pictorii care au început să facă fotografie de portret, încă mai copiau stilul unor pictori. Pe de altă parte, în această perioadă, critica de artă nu avea o bază științifică și se făcea de mulți nechemati care își etalau doar impresiile personale — de critică fotogra-fică încă nici nu putea fi vorba. Adam-Salomon eucerise elogiile criticilor prin modul pictural în care își aranja modelele, prin stofele și catifelele cu care le drapa, printr-o lumină, de altfel frumoasă, à la Rembrandt. Cu trecerea vremii, s-au schimbat punctele de vedere în ceea ce privește va-

loarea fotografiilor lui Salomon, care, la vremea lor, au fost supraevaluate. Orice încercare de imitare în fotografie a unui alt mijloc de expresie, este sortită eșecului. Specificul fotografic nu se împacă cu împrumuturi din alte arte, cu abandonarea calităților fotografice — cei care nu țin seama de aceste adevăruri ajung să creeze o artă decadentă, fără șanse de supraviețuire. Totuși această plagă a imitației picturii — pictorialismul — a avut și mai are încă emulii săi pînă astăzi.

Un caz deosebit îl constituie *Charles Nègre* (1820—1879). El a studiat mai întâi pictura, pe urmă, în 1850, s-a stabilit ca fotograf portretist la Paris, deși ajunsese pictor de renume. Asistînd la o prezentare de dagherotipii, el a fost uimit văzînd aceste „minuni“, cum le-a caracterizat el și s-a hotărît să se dedice fotografiei. Adesea el făcea tablouri după propriile sale fotografii. Nègre, deși a făcut portrete fotografice, peisaj și fotografii de arhitectură foarte reușite, a excelat în scene de gen, instantanee cu oameni surprinși pe stradă. În pictura acelei epoci, scenele de gen erau foarte apreciate. Pentru Courbet și Daumier acesta era genul preferat și chiar există o asemănare între viziunea și subiectele lui Daumier și ale lui Nègre. Nègre a știut să subjuge cu multă măiestrie tehnica fotografiatului, exigențelor viziunii sale de pictor și, totodată, să transpună fotografiile făcute de el în tablouri de succes, admise la Salonul din Paris.

Este curios că în Germania acelei epoci de început nu s-au ivit portretisti al căror renume ca artiști să fi rămas pînă azi. În schimb în Anglia, începuturile fotografiei au fost marcate de artiști ale căror lucrări au rămas exemple de referință în istoria fotografiei ca artă. Primul mare portretist a fost pictorul scoțian *David Octavius Hill* (1802—1870). Pictor cu mult succes pe vremea lui, peisagist cu lucrări sub influența romanticismului lui Byron, Walter Scott și Burns, cu numeroase tablouri expuse la Royal Scottish Academy (al cărei secretar a fost timp de 40 ani) și chiar la Royal Academy din Londra. Deși atît de apreciat cît a trăit, el a rămas în istoria artelor nu ca pictor, ci ca fotograf, și nu ca peisagist, ci ca portretist. Acest capriciu al istoriei a fost provocat în 1843, în ziua în care el a acceptat comanda de a realiza un mare tablou de o factură și proporții cu totul neobișnuite: Ședința în care 470 de prelați din Scoția s-au ridicat împotriva dependenței de regina Angliei și au înființat Biserica Liberă a Scoției. Era o întreprindere uriașă, aceea de a picta 470 de chipuri! Cîneva l-a sfătuit, ca să ușureze munca, să fotografieze preoții și să realizeze tabloul făcînd copii după fotografii. I s-a recomandat chiar un tînăr fotograf care avea un studio de portret la Edinburg: *Robert Adamson* (1821—1848). Colaborarea Hill-Adamson a funcționat perfect. Tabloul avînd dimensiunea de aproximativ 4 m × 1,7 m n-a fost terminat însă decît după o muncă asiduă a lui Hill de 23 ani. El se află azi expus în Presbytery Hall The Mound, Edinburg. Realizarea celor 470 fotografii de portret a durat numai cinci ani. În acest răstimp, cei doi au mai realizat și multe alte portrete, dar și scene din viața pescarilor, cîteva peisaje și fotografii de arhitectură. Fotografiile Hill-Adamson au fost realizate cu procedeul calotipiei. Ele sînt considerate azi ca avînd o înaltă calitate artistică și au influențat generațiile următoare de fotografi.

Trebuie arătat că, după moartea prematură a lui Adamson — avea doar 27 de ani — Hill s-a consacrat picturii, totuși a mai colaborat sporadic cu un alt fotograf din Edinburg, A. Macglashon. Aceste fotografii însă au fost calificate drept „Kitsch victorian“, deși Hill se străduise că „dezvolte arta adevărată în fotografie“. Din păcate și Hill se lăsase influențat

de tendința, adoptată de numeroși fotografi din acea vreme, de a imita pictura. Se poate trage concluzia din cele arătate mai sus, că rolul lui Adamson n-a fost numai de tehnician, dar că el i-a impus lui Hill un stil mai sobru, mai realist, mai fotografic.

Dar Hill n-a fost pe acea vreme singurul pictor care a colaborat cu un „fotograf-tehnician“. Au fost relativ numeroase astfel de colaborări. Dintre acestea, mai celebră a fost o colaborare între Delacroix și *Eugène Durieu* (1800—1874), de pe urma căreia au rămas câteva fotografii cu studii de nud de o mare frumusețe.

Delacroix, entuziast susținător al fotografiei, a colaborat în două feluri cu fotografii. Pe de o parte, el l-a ajutat pe fotograful Durieu — cu care era prieten — să aranjeze și să dea lumina optimă fotografiilor sale. Cu simțul său pentru forme și lumini, el devenea parcă stăpînul aparatului. Pe de altă parte, el comanda anumitor fotografi imagini cu modele — femei sau bărbați — în poziții alese de el, asistînd chiar la fotografiere. Aceste imagini îi serveau ca „schite“ pentru tablourile pe care le făcea. *Odalisca* din 1857 a fost pictată după o fotografie de nud găsită într-un album care îi aparținuse (fig. 70). El susținea că „dagherotipul (termen generic folosit pe acea vreme pentru fotografii de toate felurile) este numai o reflectare a realului, doar o copie, falsă într-un fel pentru că este atît de exactă... Ochiul o corectează“. Ingres îi trimitea lui Nadar modelele pe care le picta apoi după fotografiile lui. Pictorul *Adolphe Yvon* a copiat pur și simplu o fotografie a lui *Auguste Bisson* cu *Napoleon III* călare. Se mai știe că pictori renumiți ca *Manet*, *Courbet*, *Degas*, *Cézanne* și *Gauguin* au apelat la fotografi, cărora le cereau imagini cu modele în anumite atitudini precum și portrete. Unii foloseau aceste fotografii ca studii, alții le copiau fără a schimba nimic. În relația pictură-fotografie-pictură, s-a observat, mai ales după introducerea luminii electrice în studiouri, că unii pictori au adoptat repartiția dintre lumini și umbre precum și efectele de contrast, obținute de fotografi cu acest nou mod de iluminare. Un exemplu frapant este marea asemănare dintre fotografia lui *Baudelaire* făcută de *Nadar* și o gravură cu poetul, făcută de *Manet*.

„Împrumuturile“ pictorilor din modul fotografic de a reda realitatea, ca și problema mai generală a relațiilor și a influențelor unei arte asupra celeilalte, au suscitat luări de poziție care variau între satiră și discuții academice. Pictorul *C. R. Leslie*, membru al Academiei Regale britanice, comentează pe alt plan impactul fotografiei (*Manual pentru tineri pictori*, Londra 1870) : „(idealul picturii de portret) nu consistă numai în găsirea celui mai bun aspect al feței, cea mai bună lumină și umbră și cea mai caracteristică atitudine, deoarece toate acestea pot fi alese și pentru o imagine fotografică, dar idealul unui portret, ca și idealul oricărei arte, depinde de ceva care nu poate fi comunicat decît de minte prin mînă și ochi, fără vreo altă intervenție mecanică (tehnică) decît creionul“. El, ca și alți comentatori, căuta să sublinieze caracterul inefabil — greu de explicat — al artei, în contrast cu tehnicitatea fotografiei. Dar marele public de la începutul unei epoci mai pragmatice, influențat de trei decenii de fotografie, cerea cu insistență pictorilor o artă a portretului mai realistă, cu o asemănare perfectă. Abia după perioada impresionistă, pictorii au îndrăznit să se îndepărteze de reprezentarea exactă spre sugerarea unor trăsături spirituale și simbolice, prin accentuarea subiectivității culorilor și interpretarea semnalelor vizuale.

Un al doilea portretist englez celebru a fost o femeie : *Julia Margaret Cameron* (1815—1879). Spre deosebire de toți ceilalți portretiști prezentați pînă aici, ea nu a fost nici pictor, nici fotograf profesionist. Născută în India și decedată în Ceylon, ea n-a petrecut decît 27 ani în Anglia, în acest răstimp ocupîndu-se de fotografie doar 12 ani. Locuind în Insula Wight din Canalul Mîneei, a fost vecină cu poetul Alfred Tennyson și prin el a cunoscut mulți dintre literații și artiștii timpului, pe care i-a și fotografiat. În ciuda dificultăților tehnice, ea a învățat singură să fotografieze, și, deși n-a ajuns niciodată la o înaltă măiestrie tehnică — poate chiar de aceea — portretele realizate de ea impresionează prin puterea de caracterizare și redarea personalității modelului. Calitatea artistică a portretelor ei se datorează faptului că ea adoptase, în parte sub influența pictorului D. W. Wynfield, planul apropiat și o iluminare individualizată, potrivită fiecărui model. Planurile apropiate, cu capete care umpleau aproape întreg cadrul, scoteau mai clar în evidență forța intelectuală a modelelor ei, fără a trebui să recurgă la recuzita de drapaje care se obișnuiau pe vremea aceea.

În afară de vîrfurile portretisticii amintite înainte, exista marea masă a meșteșugarilor portretiști cu ateliere, care își cîștigau existența făcînd fotografii fără pretenții de artă. Calitatea acestora era foarte îndoielnică — cu excepția francezului *Disdèri* și a încă cîtorva, puțini. În general însă, se făceau produse de duzină, „asemănări“ de oameni obișnuiți, în hainele lor de „duminică“, de obicei flatați, cu decoruri și fundaluri artificioase, mai toți avînd aceeași privire și atitudine încremenită.

Pentru cercetătorul lumii de ieri, portretele realizate la începutul de drum al fotografiei constituie documente dintre cele mai prețioase. Pentru prima dată în istoria omenirii, s-au înregistrat chipuri de oameni prin mijloace mecanice, fără intervenția mîinii, ochiului și părerii unui alt om. Sînt primele reprezentări cu o garanție a adevărului. Fotografii și modelele lor, privitorii de fotografii, erau mulțumiți, chiar fermecați de aceste reușite în care învelișul exterior era redat cu atîta exactitate. Dar mulțumirea, în general, nu durează decît scurt timp. Așa e omul : mereu vrea altceva, mai bun, mai mult ! Cerința care se profila era aceea de a pătrunde prin învelișul de suprafață spre viață interioară a modelului, descoperind personalitatea sa și înfățișînd-o privitorilor.

INTERMEZZO : PEISAGIȘTII

Oare natura se schimbă mult într-un deceniu, într-un secol ? Nu. Dar peisagiștii se schimbă ! Peisajul, ca subiect de sine stătător, a apărut relativ tîrziu în istoria artelor plastice. El își schimbă aspectul de la o epocă la alta, foarte sensibil la spiritul vremii, la ceea ce germanii numesc „Zeitgeist“. Scriitorul elvețian H. F. Amiel (1821—1881) pe bună dreptate îl definea ca fiind „o stare de spirit“. Acest adevăr se evidențiază chiar și atunci cînd peisajul este realizat cu mijloacele mecanice ale fotografiei. Și, prin aceasta, iese la iveală încă un adevăr, de astă dată despre fotografie : oricît de mecanică ar fi înregistrarea, aspectul caracteristic al imaginii rămîne sub influența directă a stării de spirit a fotografului. Trebuie bine înțeles că înregistrarea mecanică este numai etapa finală a unui lung șir de opțiuni și de decizii dictate de cultura, concepțiile, sensibili-

tatea și măiestria fotografului. Privind o fotografie, se face cunoștință atît cu subiectul, dar mai ales, cu fotograful ca entitate creatoare.

Merită toată admirația „pelerinii soarelui” — cum au fost denumiți primii fotografi peisagiști — care se deplasau în mijlocul naturii cu un calabalic format din aparat mare, casete de lemn, trepied greu, cort-laborator, sticle cu soluții, borcane cu chimicale, tăvi de dezvoltat etc.... Într-o excursie fotografică ei puteau să realizeze doar cîteva imagini. Nici o dificultate nu îi descuraja însă din elanul lor creator. Acest aspect, singur, poate contribui la mai buna cunoaștere a oamenilor lumii de ieri, chiar fără a căuta descoperirea „stării lor de spirit” în imaginile realizate de ei. Este semnificativă observația din 1906 a unui bătrîn fotograf — R. C. Bayley : „Chiar mirosul eterului are o fascinație. Fotograful care utiliza plăcile umede (procedeul cu colodiu — n.a.) își curăță placa de sticlă și își murdărește degetele, toarnă emulsia pe placă, o sensibilizează, o dezvoltă și o usucă sau o sparge, după cum crede de cuviință, toate acestea într-o oră...” Oricine poate sesiza enorma deosebire de concepție dintre cea a unui pelerin al soarelui și aceea a unui fotograf de azi, care dorește doar să apese un buton și fotografia gata să-i cadă în mînă !

A fost o perioadă de început, cînd exista o mare foamă de imagini despre frumusețile lumii. Cîteva editori întreprinzători din Franța, Anglia și Statele Unite, și-au dat seama că ar fi o afacere bună să editeze albume cu astfel de imagini. Primul editor care s-a aventurat în acest domeniu a fost francezul Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802—1872). El a modificat procedeul lui Talbot, scurtînd expunerea pozitivelor de la minute la cîteva secunde. Noul procedeu făcea posibilă producerea în mari cantități de copii fotografice. Spirit întreprinzător, el a pus pe picioare prima întreprindere de „manufactură” fotografică în incinta unui castel de lîngă Lille. Aici, a publicat în 1851 un album cu copii de fotografii de arhitectură și peisaje. În revista „Photographic Notes”, Thomas Sutton a scris în 1857 următoarele despre acest album : „S-a vîndut un mare număr de exemplare din acest album și a devenit necesar ca în 1852 să se mărească întreprinderea... Un personal format din treizeci sau patruzeci, în majoritate fete, a fost instruit, fiecare într-o anumită etapă a procedeului, și producția a început pe scară mare. Aproximativ o sută de mii de copii au fost realizate în această întreprindere.”

În întreprinderea lui Blanquart-Evrard s-a editat și un album cu 125 copii fotografice „Egiptul, Nubia, Palestina și Siria”. Fotografiile au fost realizate de scriitorul Maxime Du Camp (1822—1894), care învățase să fotografieze pentru călătoria sa din 1849 pînă în 1851. El a fost însoțit de Gustave Flaubert (1821—1880), autorul celebrului roman „Madame Bovary”.

Englezul Francis Frith (1822—1898), cunoscut fotograf peisagist, a întreprins două călătorii în Orientul Mijlociu (1856 și 1857), fotografiînd monumente celebre ale antichității la Cairo, Teba, Carnak, Luxor și Abu Simbel, apoi la Ierusalim, Betleem, Damasc și Baalbek. El și-a editat fotografiile în propria întreprindere. Părea că cererea de imagini din Orientul Mijlociu nu avea sfîrșit. Frith a plecat într-o a treia călătorie în 1859, urcînd Nilul pînă la a cincea cataractă. Cu fotografiile celor trei călătorii Frith a ilustrat șapte volume, în afară de numeroase seturi de fotografii stereoscopice. Frith și-a mai continuat călătoriile realizînd portofolii de fotografii cu țări din Europa Occidentală.

S-ar putea cita zeci de alte nume de fotografi care au întreprins expediții fotografice în locuri îndepărtate, învingînd greutăți și pericole cu sco-

pul de a realiza imagini pentru un public din ce în ce mai numeros, avîd să „vadă“ minuni cunoscute doar din legende și biblie. Două nume s-au investit cu o aură deosebită : *Louis Auguste Bisson* (n. 1814) care s-a avîntat în 1861 în condiții grele pînă pe vîrfurile Mont Blanc, fiind primul care să realizeze fotografii de la o asemenea înălțime și *Samuel Bourne* (1834—1912) care a făcut mai multe expediții fotografice în Himalaia, prima în 1863 (Pentru amănunte vezi „Munții și Fotografia“ de E. Cristea și E. Iarovici, Editura Tehnică, 1985).

Nu se pot nega meritele deosebite ale acestor fotografi temerari. Opera lor rămîne în istoria fotografiei cu o rezonanță deosebită. Însă valoarea imaginilor lor se situează mai ales în domeniul documentarului și al topografiei. Sînt rare imaginile cu valoare artistică și nici nu este de mirare, fiindcă pe acea vreme predomina concepția despre fotografie ca „ogîndă“ a lumii, iar expedițiile aveau scop comercial bine definit. Se simte în ele influența lui Canaletto (1697—1768) și a altor gravori ale căror lucrări circula în Europa. Unghiurile de fotografiere sînt judicios alese, lumina este corect plasată, compozițiile contribuie la evidențierea măreției monumentelor.

A FI CONSIDERAT „ARTIST“

Sub influența picturii romantice și prerafaelite, unii fotografi, mai ales englezi, încep să imite pictura în ceea ce privește maniera și subiectele. Exista la mulți fotografi ambiția de a fi considerați „artiști“. Mulți sufereau că nu erau primiți cu drepturi egale în obștea pictorilor. De aceea ei forțau mijlocul lor de expresie, al cărui specific încă nu-l cunoșteau, făcînd eforturi sterile pentru ca fotografiile lor să semene cît mai mult cu pictura vremii.

Pilduitor este exemplul doctorului *P. H. Emerson* (1856—1936). El reia unele idei mai vechi lansate și vehiculate de artiști și fotografi mediocri, care voiau să ridice fotografia la nivel de „artă înaltă“. Concluzia unui articol mirobolant din „The Photographic Journal“ (21 febr. 1857) este semnificativă : „... Fotografia nu are de cucerit noi secrete, nici să învingă noi dificultăți, nici să inventeze noi Madone și nici să închipuie noi idealuri. Poate vor exista fotografi Rafael, fotografi Tițian, întemeietori de noi imperii, nu falsificatori ai celor vechi“. Marea eroare a acestor fotografi „artiști“ de la mijlocul secolului XIX a fost încercarea de a ilustra scene istorice și literare, subiecte alegorice, realizînd imagini care contraveneau specificului fotografic, fără să poată ajunge la calitatea picturii.

Emerson a criticat cu vehemență sentimentalismul și artificialitatea înaintașilor săi și a făcut fotografii directe cu o mare onestitate și înțelegere atît a avantajelor, cît și a limitelor fotografiei. Om de știință (studiase medicina), a fost la curent cu teoriile despre fiziologia vederii (Helmholtz) și ca om de cultură aprecia sculptura greacă, „Cina cea de Taină“ a lui Leonardo și pictura lui Constable, Corot și a școlii pleinairiste de la Barbizon. Era deci normal ca un om cu o asemenea pregătire și înzestrat cu o adîncă sensibilitate artistică să devină partizanul unei arte fotografice realiste — el a numit-o „naturalistică“ în titlul cărții sale apărută în 1889. Fiind de părere că „ori de cîte ori artistul neglija Natura și își asculta numai imaginația, rezultatul devenea artă proastă.“ În numeroasele sale cărți.

articole și prelegeri el a susținut că orice subiect, oricât de obișnuit, poate căpăta valoare artistică printr-o alegere judicioasă, unghi de fotografiere și redarea atmosferei.

Apare în mod clar legătura dintre noua școală fotografică și Impresioniști. În 1889 a avut loc la Londra o expoziție a pictorilor impresioniști francezi. Emerson, într-o scrisoare din același an, publicată în „The Photographic News”, îi îndemna pe fotografi să meargă să vadă această expoziție. În lucrările lui începe să apară acel „flou” caracteristic impresioniștilor, iar în cercurile fotografice discuțiile în contradictoriu „clar-flou”, care se duceau de mai mult timp, capătă un nou impuls. Apare termenul de „fotografie impresionistă”. Portretiștii profesioniști făceau fotografiile flou ca să scutească retușul. J. M. Cameron ajunsese la flou fiindcă, forțată fiind, lucra cu timpi lungi de expunere cu aparate de format mare și focale lungi. Acum „fotografia impresionistă” se învăluia în „flou”-ul unor discuții despre vază, percepție și considerente filozofice despre adevărul sau neadevărul redării fotografice. Nu are rost să se detalieze discuțiile care, în mod curios se aseamănă cu cele care se duc încă și astăzi.

Într-adevăr, atîta timp cît se poartă discuții numai despre formă, neglijîndu-se conținutul, atîta timp cît se înfruntă păreri personale despre ce poate fi sau nu artă, neglijîndu-se miezul fierbinte al artei, viața, rezultatul unor astfel de discuții nu poate conduce decît spre domeniul sterilului.

Nu se poate însă trece cu ușurință peste această perioadă, fiindcă ea a lăsat urme adînci în mișcarea fotografică. Pe acea vreme s-au lansat și s-au intensificat expoziții și saloane internaționale de ceea ce se considera „artă” fotografică. Aceasta era o artă cu subiecte dulcele, idilice, rupte de adevărata viață cu retușuri și manipulări care s-o facă, pe cît posibil, cît mai asemănătoare cu pictura. Ea a fost numită în Anglia „Pictorial Photography”, adică, pe românește pictorialistă sau picturistă. Juriile erau compuse din fotografi amatori mai în vîrstă, care ajunseseră în conducerea societăților, asociațiilor sau cluburilor fotografice, mai mult prin muncă organizatorică, decît prin realizări artistice. Ei trecuseră prin perioada în care fotografia nu era luată în seamă ca artă. Abia din momentul în care unii fotografi au reușit să imite pictura, fotografia a început să se bucure de succes în rîndurile unui anumit public care își formase gustul în expozițiile de pictură. Pentru orice organizator de expoziții, succesul de public devine criteriul hotărîtor. De aceea fotografia pictorialistă a fost promovată ca o culme a artei fotografice, onorată și premiată. Această amprentă de imitație de pictură, îndeosebi impresionistă, a lăsat urme în modul de jurizare și premiere a lucrărilor din circuitul saloanelor de amatori, deși în acest secol lumea s-a transformat din temelii, iar în pictură se pot număra mai mult de cincizeci de curenți și tendințe înnoitoare.

S-ar părea că porțile în spatele cărora s-a zăvorît fotografia de „artă” sînt atît de solide, încît zeci de Hanibali n-au reușit să le sfarme. Înăuntrul lor se mai duce o viață idilică, ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat, nici înăuntru, nici afară. De mult nu se mai face pictură impresionistă, dar fotografie impresionistă da.

Situația descrisă mai sus se limitează, din fericire, la un sector al vieții fotografice : la mișcarea de amatori cu pretenții artistice, cu ierarhii birocratice și cu distincții și titluri răsunătoare. Marea masă de amatori fotografi, fără pretenții artistice, fac o fotografie mai sinceră, mai directă, încercînd să-și alcătuiască o cronică a vieții lor în imagini. Fotografiile lor,

adesea stîngace, reușesc totuși să prezinte adevărul cotidianului. Cercetătorii lumii de ieri și a celei de azi pot extrage din milioanele de fotografii făcute în fiecare an esențe de adevăruri pe care se pot bizui cu mai mare încredere decît pe fotografia salonardă, artificială, manipulată.

Cu aceste observații ia sfîrșit discutarea fotografiei de amatori. Ar însemna să se repete aceleași observații, dacă s-ar continua cercetarea.

AVANGARDA TEHNICĂ — AVANGARDA ARTISTICĂ

Scriitorul francez Charles Péguy (1873—1914) a arătat cu un an înaintea morții sale că „lumea s-a schimbat din vremea lui Christos mai puțin decît în ultimii 30 de ani“. Într-adevăr, cavalcada invențiilor din ultimul sfert al veacului XIX este amețitoare: În 1875, Edison inventă gramofonul, „cea mai radicală lărgire a potențialului cultural de memorizare, după fotografie“; 1877, becul electric cu filament; 1882, mitraliera; 1883, primul fir textil sintetic; 1884, turbina cu aburi Parson; 1885, motorul electric Tesla și aparatul fotografic Kodak Box; 1888, pneul Dunlop; 1892, motorul Diesel; 1893, automobilul Ford; 1894, proiectorul de filme și discul de gramfon; 1895, razele Röntgen și aparatul de radio Marconi; în același an, Tziolkowski descoperă principiul rachetei — pentru a nu aminti decît unele din invențiile care au revoluționat lumea.

Mulți cercetători ai istoriei diferitelor discipline descoperă legături dialectice dintre cele mai neașteptate între fenomene care, privite superficial, par disparate. Criticul de artă Werner Haftmann prezintă, în cuvîntările și articolele sale grupate în cartea „Der Mensch und seine Bilder“ (Omul și imaginile sale) — Editura Du Mont, Köln, 1980 —, o paralelă dintre cele mai interesante, care pare a arăta existența unor legături între descoperirile științifice dintre anii 1900 și 1910 și arta aceleiași perioade:

- 1900 — Planck — teoria quantelor;
- 1900 — Freud — explicarea viselor și subconștientul;
- 1905 — Einstein — teoria relativității;
- 1908 — Minkovski — formularea matematică a dimensiunii spațiu-timp;

în mod corespunzător, în arte apar:

- 1905 — fauvismul;
- 1907 — cubismul;
- 1910 — pictura abstractă.

Artiști ca Boccioni, Delaunay, Kandinsky, Franz Marc („Arta viitoare va fi preluarea în formă a convingerii noastre științifice“) și Paul Klee, dintre mulți alții, mărturisesc că prin științe s-a luminat orizontul gîndirii lor intuitive. În 1911, Guillaume Apollinaire a introdus pentru prima oară termenul „a patra dimensiune“ în estetica și vocabularul artei moderne.

După cum se vede, nu este vorba numai de o schimbare de stil — cum s-a întîmplat în diverse epoci — ci de o mutație în concepțiile oamenilor. Se schimbă relația dintre „eu“ și lume, dintre idee și realitate, se stabilesc noi baze ale adevărului, cu repercusiuni pe întreaga suprafață a planului spiritual. Și, aceste schimbări fundamentale se reflectă vizibil în arte care preiau structuri noi.

Lumea de ieri începe să dispară încetul cu încetul. Lumea predominant agrară din prima jumătate a secolului XIX se transformă în lume industrială, cu aglomerațiile urbane, cu acea „fourmillante cité” despre care vorbește Baudelaire, cu mizeria arătată de Engels în 1845 în „Situația clasei muncitoare din Anglia”, cu romanele lui Balzac și Zola.

MARTORI AI VREMURILOR

Imaginea lumii de ieri a fost capturată cu o mare doză de adevăr de fotografi care au fost conștienți de efemerul timpului lor. Fără ambiții artistice, ei au creat mărturii vizuale de o imensă valoare, despre locuri, lucruri și oameni. După cum s-a văzut, Charles Nègre a fost printre primii care au realizat imagini cu scene de stradă, însă el nu a perseverat. Doar câteva imagini sînt cunoscute.

A fost necesar ca viața monotonă, cu plăcerile și necazurile cotidiene, să fie zguduită de războaie, pentru ca fotografi cu spirit de aventură să-și părăsească subiectele idilice, atelierele de portret, să plece pentru a înfățișa contemporanilor lor spectacolul îngrozitor al încăierărilor pe viață și pe moarte. Astfel începe epopeea glorioasă a reporterilor de război, prezenți pe toate teatrele de luptă pînă în zilele noastre, mulți sacrificîndu-și viața în nobila misiune de a arăta adevărul. Este temei de mîndrie că primul reporter de război este românul Carol Pop de Satmari. În sprijinul acestei afirmații se reproduce următorul citat din prestigioasa „Istorie a Fotografiei” de Helmut Gernsheim : „Deși adesea menționat ca „primul fotograf de război”, această designație nu se potrivește, în sens strict, lui Fenton, ci lui Carol Pop de Satmari, un fotograf amator din București, care, curînd după izbucnirea războiului în Valahia în noiembrie 1853, i-a fotografiat pe generalii ruși și scene de tabără, iar mai tîrziu pe turci, urmărind războiul din valea Dunării”. Foarte corect, Gernsheim indică într-o notă de subsol sursa informației sale : „Ernest Lacan, „Esquisses photographiques, Paris, 1856”.

Roger Fenton (1819—1869), membru fondator al „Societății Fotografice Regale” din Anglia, a fost trimis pe frontul din Crimeea într-o conjunctură politică neclară. Din cauza pierderilor britanice, guvernul lordului Aberdeen a fost forțat să demisioneze. Opinia publică era alarmată de știri transmise de corespondentul ziarului „Times”. Se pare că, pentru a liniști publicul, Fenton ar fi primit dispoziția să nu facă decît fotografii care să arate că armata este bine îngrijită, cu un moral ridicat. Titlurile fotografiilor realizate de Fenton sînt : „Bucătăria regimentului 8 husari”, „Zi liniștită la bateria de mortiere”, „Soră îngrijind un rănit” etc.

Cu mult mai adevărate au fost fotografiile făcute în timpul războiului civil din America de Mathew B. Brady (1823—1896) și colaboratorii săi. În cele 8 000 negative realizate, urmărind luptele, sînt prezentate ororile războiului cu un realism înfricoșător : ruine, cadavre de soldați pe cîmpuri de luptă, condițiile mizerabile de viață. Contrastul dintre fotografiile lui Fenton și cele ale lui Brady este izbitor. Acest contrast stă mărturie că, încă din primele începuturi, informarea publicului a fost manipulată de interese politice sau financiare (Brady a murit sărac fiindcă statul american n-a cumpărat negativele în care el investise o avere). Este trist acest adevăr care, sub diferite forme, va mai fi întîlnit adesea în decursul istoriei a ceea ce azi se numește „mass media”.

INSTANTANEUL

Progresele în sensibilizarea negativelor, dar mai ales micșorarea formatelor aparatelor pentru fotografii stereoscopice, au permis scurtarea timpilor de expunere, pînă la posibilitatea realizării de instantanee. Din cauza timpilor prea lungi de expunere, primele fotografii făcute pe străzi cu multă mișcare prezentau un aspect straniu — străzile erau goale, nu se vedea nici un om. Astfel de imagini se numeau chiar „fotografii de orașe fantomă”. Instantaneul a transformat radical modul de a prezenta lumea. Fotografii au fost eliberate de tirania trepiedului, fiind acum în stare să fotografieze din cele mai diferite unghiuri, ținînd aparatul în mînă. Gama de subiecte s-a lărgit. Privitorii fotografiilor au fost surprinși să vadă pentru prima oară mișcarea oprită, înghețată în cele mai diverse faze, pe care nici nu le bănuiau. Pentru pictori, imaginile cu mișcări înghețate au fost o revelație. Ei s-au văzut confrunțați cu o realitate cu totul neașteptată, fascinantă.

Problematica instantaneului, a redării mișcării, este însă cu mult mai vastă decît o victorie a tehnicii fotografice. Ea depășește curiozitatea și dorința redării corecte, realiste, a desfășurării unor faze de mișcare. Se cunosc experiențele lui *Muybridge* (adevăratul său nume era *Edward James Muggeridge*) 1830—1904 și cronofotografiile lui *Etienne Jules Marey* 1830—1904. Urmînd exemplul acestora, au realizat și alții sisteme și aparate de încapsulare a mișcării; toate acestea au dus, nu mult mai tîrziu, la inventarea primelor aparate cinematografice.

Nu i se poate contesta lui *Muybridge* înțîietatea, nici ingeniozitatea. Însă *Marey*, ca om de știință, s-a străduit să tragă concluzii despre fiziologia mișcării și a propus o reînnoire fundamentală a înțelegerii mecanicii și funcțiilor mușchilor și a oaselor.

Spre deosebire de *Muybridge*, care prezenta mișcarea pe faze în serii de fotografii separate, *Marey* a inventat „pușca fotografică”, cu care înregistra mișcarea în evoluția ei, pe un singur negativ. Astfel el poate prezenta mișcarea într-un mod mai explicit, permițînd comparația mai lesnicioasă între diferitele faze. Dar nu numai atît; prin sistemul lui de prezentare, el transforma în vizibil, „raportul spațiului față de timp, ceea ce este esența mișcării.”

URMĂRILE ÎNGHEȚĂRI MIȘCĂRI

Descoperirile lui *Muybridge* și *Marey* depășeau pragul posibilităților de percepție ale ochiului. Ele au dovedit că ceea ce este adevărat nu poate fi văzut și ceea ce se poate vedea nu este întotdeauna adevărat. În orice caz, ele contraziceau observațiile și intuițiile pictorilor. Seriile de fotografii realizate de *Muybridge* și *Marey* s-au răspîndit în mediul artistic și științific, constituindu-se într-un adevărat vocabular vizual despre mișcare, un atlas vast, cuprinzînd cele mai neașteptate surprize privind mișcările omului și ale animalelor. Consecințele acestor descoperiri în arta plastică au fost imediate și fundamentale, devenind un prețios material documentar.

Deși oamenii epocii de piatră și asirienii precum și, mai tîrziu, unii pictori de scene de război, redaseră în mod corect ținuta și mișcările animale, se răspîndise printre pictori și sculptori o convenție de reprezentare

care nu avea nimic a face cu realitatea. Un exemplu mult discutat este tabloul lui Théodore Géricault (1791—1824), „Cursă de cai la Epsom, 1821“. În acest tablou, caii sînt reprezentați cu picioarele întinse înainte și înapoi în același timp, fără ca vreun picior să atingă pămîntul. Ei par că zboară peste pista de curse. În aceeași poziție sînt reprezentați și doi cai într-un plan îndepărtat din tabloul lui Edgar Degas (1834—1917) „Trăsură pe hipodrom, 1873“. După apariția albumelor lui Muybridge, se observă în pictură o radicală apropiere de realism.

Pictorul francez Ernst Meissonier (1815—1891) după ce a asistat la o proiecție despre mișcările cailor, organizată de Muybridge, a fost primul pictor care a corectat poziția picioarelor calului lui Napoleon dintr-un tablou în curs de execuție. De asemenea și la Degas se pot observa schimbări în modul de reprezentare a mișcărilor cailor după ce a văzut planșele lui Muybridge. În portofoliul lui de schițe s-au găsit copii în cărbune după unele faze de mișcare din fotografiile lui Muybridge. De altfel, Degas a cercetat cu mult interes primele instantanee realizate cu aparatele stereo-scopice și se observă la el o puternică influență, mai ales asupra felului său de a compune și încadra subiectele, trecînd la un stil mai dinamic, mai puțin convențional. Chiar și în desenele și tablourile atît de realiste și dinamice ale lui Degas cu balerine, este vizibilă influența lui Muybridge și a lui Marey.

Inspirația sau copierea după instantanee are două aspecte : unii pictori copiau exact fotografiile, fără vreo atitudine critică față de poziții surprinse în mod prea naturalist ; alții, neînțelegînd faptul că ochiul „neselectiv“ al aparatului producea adesea imagini de o rară spontaneitate, căutau să corecteze acest aspect care dădea fotografiilor o putere deosebită de sugestie. Ei încercau să transforme fotografia pentru a-i da logică plastică, cînd forța ei se baza tocmai pe lipsa ei de logică.

Deși instantaneele lui Muybridge și Marey erau cît se poate de convingătoare și deveniseră modele pentru mulți pictori, totuși mișcarea înghețată într-un instantaneu a provocat multe critici. Analizînd o fază de mișcare în mod izolat, desigur că aceasta poate apare caraghioasă sau lipsită de dinamism. Într-un instantaneu realizat de la înălțime asupra unei piețe cu multă mișcare, se vor observa faze de mers dintre cele mai diferite, văzute din față, spate și din unghiuri deosebite. Desigur că mulți pietoni vor fi surprinși în faze neconvingătoare, alții vor părea că se împiedică, alții că stau locului. Cunoscînd acest risc, fotografii cu experiență observă și așteaptă momentul cel mai propice pentru a declanșa, atunci cînd arată un sportiv în acțiune, un cal sărînd un obstacol, un moment dintr-un balet etc.

Alți critici se refereau la faptul că instantaneul, deși arăta adevărul, avea un caracter neartistic. Arta nu trebuie să fie neapărat un document, o copie fidelă a realului. Artistul arată realitatea așa cum o vede, chiar transfigurînd-o. În ceea ce privește mișcarea, el redă impresia lui despre mișcare, fiind preocupat de comunicarea acestei impresii astfel ca privitorul tablourilor sau fotografiilor sale să „simtă“ mișcarea. Pictorul și fotografii trebuie să creeze dinamism în imaginile lor statice prin compoziție, contrast, culoare, efect de ștergere și alte mijloace. La Degas se observă foarte bine frămîntarea lui de a concilia adevărul cu impresia, revelația științifică cu posibilitățile percepției umane. Într-un pastel din 1899, intitulat „Dansatoare“, se observă una din soluțiile ingenioase găsite de

el. În tablou sînt reprezentate patru dansatoare. Nici una nu este redată în aceeaşi fază de mişcare. Fiecare are altă atitudine. Plimbînd privirea de la o dansatoare la alta, cel care se uită la tablou, obţine impresia de mişcare. Este evidentă inspiraţia din cronofotografiile lui Marey, însă geniul artistic al lui Degas transformă metoda ştiinţifică în măiestrie plastică.

Scriitorul realist Emile Zola (1840—1902) a fost un bun cunoscător al artelor plastice şi a făcut chiar fotografii ca amator. Într-o cronică despre salonul de pictură din 1866 el exprimă o părere foarte modernă despre realism în artă : „Cuvîntul realism nu înseamnă nimic pentru mine, care declar că realul trebuie subordonat temperamentului (pictorului n.a.). Pictaţi adevărul, vă aplaud : dar înainte de toate pictaţi *individual şi viu* şi eu voi aplauda şi mai tare.“

Pictorul Henri Matisse (1869—1954) face următoarea observaţie în notele sale : „Mişcarea este prin natura ei instabilă şi nu se potriveşte cu un obiect durabil, cum ar fi o statuie, afară de cazul în care artistul ar fi avut conştiinţa întregii desfăşurări din care nu reprezintă decît un moment.“ Însă Auguste Rodin (1840—1917) nu procedează după părerea lui Matisse. În binecunoscuta sa sculptură „Epoca Bronzului“, el înfăţişează un tînăr în picioare, care pare să se fi trezit şi se întinde cu mîinile în sus. Rodin nu surprinde doar un moment caracteristic ; el redă pe axul vertical momente succesive din mişcare, iar cel care priveşte statuia de jos în sus sau invers, are o puternică impresie de mişcare, ca şi cum ar urmări desfăşurarea întregii acţiuni. Tot astfel, în fotografie se foloseşte acelaşi procedeu pentru a da dinamism unui portret : pieptul, capul şi privirea sînt îndreptate în direcţii diferite.

Pentru concepţia lui Rodin despre redarea mişcării este caracteristică discuţia lui cu un ziarist despre o altă sculptură a lui : „Ioan Botezătorul“ (1878). Aceasta contravine cronofotografiilor care arată oameni în mers. Întrebat cum împacă el părerea lui că artistul trebuie să copieze cu maximă sinceritate natura, cu interpretarea mişcării, care contrazice adevărul fotografic, el a răspuns : „... artistul redă adevărul şi fotografia este cea care minte, pentru că în realitate timpul nu se opreşte şi artistul este cel care reuşeşte să producă impresia unei mişcări care durează mai multe momente, lucrarea lui este desigur cu mult mai puţin convenţională decît imaginea ştiinţifică, în care timpul este suspendat abrupt.“ Cu acelaşi prilej, el a luat apărarea lui Géricault, care a pictat caii, în tabloul amintit înainte, în poziţii greşite din punctul de vedere al dovezii ştiinţifice : „Cred că Géricault are dreptate şi nu aparatul, deoarece caii săi par că aleargă şi, deşi sînt arătaţi în mod greşit, în realitate ei totuşi sînt adevăraţi, din cauza felului în care spectatorul sesizează galopul şi crede că acesta este adevărul.“

Dar nu numai în lumea artelor au apărut critici ai instantaneului, ci şi printre oameni de ştiinţă şi filozofi. Dr. Joseph-Antoine Plateau (1801—1883) tocmai reactualizase, în teza sa de doctorat din 1820, teoria persistenţei viziunii — a imaginii remanente, fenomen cunoscut mai de mult. În timpul unei acţiuni rapide, se observă — arată el — o suprapunere a imaginilor consecutive, deoarece dispariţia de pe retină a imaginii anterioare nu se face decît după trecerea unui timp — aproximativ 1/16 secundă. Conform acestei teorii, instantaneul nu corespunde realităţii vederii, deoarece obiectivul nu are posibilitatea redării imaginii remanente.

În aceeași perioadă, filozoful francez Eugène Véron pune în discuție, în „Estetica” sa din 1878, reprezentarea mișcării în pictură și fotografie. El arată că teoria persistenței viziunii infirmă modul în care neo-clasicii au reprezentat mișcarea, înghețînd-o. El susține că „realitatea trebuie reprezentată așa cum se prezintă simțului vederii, nu așa cum este — pictura ar trebui să se pună de acord cu natura fiziologică a omului”, ceea ce fotografia este incapabilă să facă.

Trăgînd concluzii la discuțiile de mai sus, A. Scharf (op. cit.) arată : „Pledoariile filozofilor și oamenilor de știință pentru optica filozofică în reprezentarea artistică, mai ales în reprezentarea obiectelor în mișcare rapidă, trebuia să încurajeze acceptarea formei flou, șterse. Astfel, apariția fotografiilor lui Muybridge, prin această ironie, prin forțarea argumentelor fiziologice, s-ar putea să fi ajutat la o reacție mai pozitivă față de impresionism, la sfîrșitul secolului.”

Fotografia, modalitate relativ nouă de reprezentare, face, în prima jumătate de secol de existență, progrese tehnice enorme și se răspîndește în toată lumea. Democratizînd arta, punînd-o la îndemîna maselor, ea provoacă în rîndurile filozofilor și oamenilor de știință, printre artiști și critici de artă, în rîndurile privitorilor de opere de artă și de fotografii, discuții despre relațiile, care se învederează foarte neclare, dintre obiect real, obiect văzut, obiect reprezentat, efectul produs asupra privitorilor de obiectul reprezentat. Fotografia prezintă adevăruri încă necunoscute, surprinzătoare, fascinante, care creează îndoieli asupra unor tradiții plastice milenare. Fotografia începe să arate fenomene invizibile, care depășesc puterea de sesizare a ochiului. Se naște astfel întrebarea dacă este oare real ceea ce ochiul liber nu poate vedea ? Este oare pictura realistă capabilă să reprezinte cu adevărat realitatea ? Influențați de imaginea fotografică, privitorii operelor de artă descoperă greșeli de perspectivă, de proporții, în repartizarea luminilor. Cine arată adevărul ? Pictorii sau fotografii ? Ce este mai impresionant ? Adevărul sau impresia de adevăr ?

Controversele se dovedesc fertile. Atît pictorii, cît și fotografii au avut mult de cîștigat de pe urma discuțiilor pe toate planurile, la toate nivelele. Ele au constituit fermentul unor schimbări radicale care vor deveni evidente în pictură și fotografie, o dată cu începerea unui nou secol, al douăzecilea.

REPORTAJUL FOTOGRAFIC

Neabătută de înfruntările estetice, o categorie de fotografi își vedeau de treaba lor : cronică fotografică a vremii în care trăiau. Imaginea începuse să invadeze spațiul tipografic din toate publicațiile. René Huyghe, la care nu s-a mai apelat de mult, arată la începutul cărții sale „Dialog cu vizibilul”, pag. 13 : „Textul cedează (loc) imaginii. Fotografia, tipografia ; imaginea, cartea ! O dublă opoziție care rezumă traiectoria culturii noastre. Pentru a-și îndeplini destinul, Occidentul avea nevoie de cărți ; prin proliferarea lor, prin dominația lor, el a cunoscut faza intelectuală ; dar i-a trebuit fotografia pentru a păși în etapa vizuală.”

„Civilizația imaginii” își croiește încetul cu încetul drum în cărți și reviste, mai întîi cu desene și gravuri. Prima revistă săptămînală ilustrată, „The Illustrated London News”, apare la 14 mai 1842. În Franța L'illus-

tration" își începe lunga carieră în 1848. Urmează „Le Monde Illustré”, în 1857 ; primele se rețin mai bine decât marele număr de reviste care a urmat. Tendința spre imagine era „în aer”. René Huyghe reproduce o frază a lui Napoleon : „Schița cea mai simplă îmi spune mai mult decât un raport lung !” Cerința din ce în ce mai insistentă a publicului pentru imagini are o cauză principală, susține Huyghe : nevoia de viteză. Un desen, o fotografie transmite o cantitate mai mare de informație concretă, într-un timp mai scurt, decât un text. Noile condiții sociale au creat un nou tip de public, mai pragmatic, mai grăbit ; el este mai receptiv la imagine decât la text. Încep astfel să apară primii „reporteri vizuali”. În capul listei este înscris desenatorul francez Constantin Guys (1805—1892) ilustrator remarcabil al „Illustrated London News” și al altor publicații. Acești ilustratori sînt de față la evenimente importante, însoțesc armatele pe cîmpurile de luptă, ilustrează ceea ce poate interesa publicul. Însă mărturia lor poate fi adesea pusă sub semnul îndoielii ; fantezia unora a depășit veracitatea.

În ciuda dificultăților tehnice, amatorii fotografi și profesioniștii au căutat să surprindă viața de toate zilele și evenimente mai importante, deși încă nu se descoperiseră procedee tipografice care să permită reproduceri de fotografii cu o calitate mulțumitoare, rapid și în masă. Singurul debușeu pentru profesioniști erau seturile de fotografii stereoscopice cu vederi din orașe, opere de artă, „minuni” ale naturii etc. Aceste seturi s-au bucurat de un mare succes ; ele erau privite cu același entuziasm cu care se urmăresc azi videocasetele. Vânzarea de dispozitive de privit fotografii stereoscopice a cunoscut un „boom” în anii 1860—1870 iar numărul de fotografii se cifra la multe sute de mii în Europa și America. Se poate spune că acesta a fost începutul imensei proliferări de cărți poștale ilustrate care constituie astăzi, în era migrației turistice, o piață de desfacere cifrată la sute de milioane.

Pentru cei ce urmăresc cum arăta lumea de ieri, sînt extrem de interesante și valoroase primele instantanee realizate pe străzile Londrei, Parisului, New York-ului sau altor orașe, care, ca și azi, prezentau aspectul de înghesuială de oameni și circulație intensă de trăsuri de toate tipurile, căruțe și „mijloace de transport în comun”.

OGLINDA CU MEMORIE

Au existat fotografi care și-au dat seama de însemnătatea mijlocului lor de expresie ca document al vremurilor care dispar, ca „oglină cu memorie”. Pentru cunoașterea cotidianului lumii de ieri, fotografiile realizate de acești entuziaști, constituie azi o adevărată comoară. Prima documentare socială ilustrată cu 36 fotografii, susține Gernsheim (op. cit.), este „Viața pe străzile Londrei” publicată în 1877. Ea se datorează colaborării dintre fotografii John Thomson și un ziarist, Adolphe Smith. Thomson a fotografiat în mod realist scene de stradă, negustori ambulanti, meseriași — o lume dispărută de mult chiar și din memorie. Detaliile de îmbrăcăminte, aspectul caselor și al străzilor, al prăvăliilor, tot ce poate capta ca amănunt un aparat, recrează cu fidelitate atmosfera unor timpuri care au devenit istorie. Fără fotografiile lui Thomson și a altor fotografi menționați mai departe, detalii importante pentru studiul istoriei ar fi fost iremediabil pierdute.

Atît în Franța, cît și în Anglia a existat o conștiință și o preocupare nobilă pentru păstrarea aspectelor și atmosferei unui prezent care este atît de efemer. Diferite departamente de stat, dar mai ales asociații și societăți particulare, au luat asupra lor misiunea de a pregăti pentru generațiile viitoare un material documentar deosebit de prețios. În 1851, Academia de Belle-arte din Franța a angajat un număr de fotografi să plece în diferite regiuni ale țării pentru a realiza fotografii de monumente istorice.

Sub presiunea industrializării, a migrației unui mare număr din populația satelor la orașe, a avut loc, la mijlocul secolului trecut, o largă cam-panie de transformare și modernizare a orașelor care deveneau centre industriale, bancare și comerciale. Paralel cu acțiunea de sistematizare urbanistică întreprinsă de primarul Parisului, baron Haussmann, care ștergea caracterul medieval, fotografatul *Charles Marville* a fotografiat, din însărcinarea guvernului, cartierele vechi care urmau să fie demolate pentru a face loc marilor bulevarde. Beaumont Newhall, în a sa „Istorie a fotografiei” (pag. 72), comentează astfel fotografiile lui Marville: „Aparatul lui nu avea un obiectiv impersonal, fiindcă fotografia documentară este o chestiune personală. Nu este de ajuns a așeza aparatul și a înregistra fără a gândi ceea ce se află în fața lui; alegerea unghiului, alegerea orei zilei, alegerea detaliilor pentru a accentua sau diminua — acestea sînt decizii personale. Fotografiile lui Marville cu străzi și case, uzate de atingerea omenească, au frumusețea melancolică a unui trecut dispărut.”

În 1855 apare în Anglia o cărticică datorată Rev. A.F.S. Marshall, care atrage atenția asupra „însemnătății fotografiei utilizată pentru păstrarea unor documente plastice cu monumentele naționale istorice și artistice”. Următor acestui îndemn iau naștere „Fotoclubul anticarilor”, „Societatea fotografică de arhitectură”, „Societatea Arundel” și altele, care au avut ca scop principal realizarea de fotografii documentare în domeniul arhitecturii și al artelor. O sarcină similară cu cea a lui Marville a fost preluată de „Societatea pentru fotografierea vechilor relicve ale Londrei”. Fotografatul principal a fost *Henry Dixon*. În fotografiile lui realizate între anii 1874—1886, Londra apare sub aspectul unui vechi tîrg fermecător cu străzi înguste, case pitorești și prăvălii cu vitrine conținînd cele mai diverse mărfuri.

Un pasionat fotograf amator, *Sir Benjamin Stone*, membru al parlamentului (1838—1914), a reușit să înființeze, după multe strădanii, „Asociația fotografică națională de documentare”. Scopul acesteia era realizarea de fotografii despre sărbătorile și festivalurile pitorești, obiceiuri populare și felul de a fi al englezilor, pentru a lăsa posterității imagini ale unor tradiții care începeau să dispară. El însuși a fotografiat parlamentul, ceremoniile, viața parlamentară, realizînd și portrete, de la miniștri pînă la cerșetorii din fața parlamentului. Fotografiile realizate de membrii asociației se află depozitate la British Museum, putînd fi cercetate și azi de cei interesați.

Sînt amintiți în diferitele istorii ale fotografiei și alții care au devotat timp, bani și strădanie pentru a lăsa urmașilor prețioase documente fotografice despre vremea lor. Dintre aceștia, se evidențiază în mod pregnant francezul *Eugène Atget* (1856—1927). Timp de aproape 30 ani, acest fost actor în teatre periferice, a colindat Parisul și împrejurimile cu privirea lui cercetătoare. El a lăsat în urma lui mai mult de 10 000 clișee de sticlă format 18/24. Necunoscută în timpul vieții, opera lui a fost descoperită tîrziu de fotografa americană *Berenice Abbott*. S-ar putea spune despre el că a fost un Van Gogh al fotografiei, fiindcă, abia mult după moarte,

opera sa a fost recunoscută, iar azi colecționarii oferă sume mari pentru fotografiile lui. Subtilul eseist german de stînga Walter Benjamin (1892—1940) autorul interesantului studiu „Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice“, consacră un studiu separat unei „Mici istorii a fotografiei“ (1931), în care analizează și opera lui Atget. Benjamin arată că Atget a îndepărtat „fardul de pe fața realității“. Fotografiile sale sînt „precursorii fotografiei suprarealiste“. El a fost „primul care a dezinfecat atmosfera sufocantă pe care a răspîndit-o fotografia convențională de portret a perioadei decadente“. Referindu-se la faptul că, în majoritatea fotografiilor lui Atget, lipsesc oamenii, Benjamin continuă: „Orașul, în aceste imagini, este gol ca o casă în care nu s-a mutat noul chiriaș. Prin astfel de imagini, fotografia suprarealistă pregătește o înstrăinare salutară între mediu și om“. De asemenea și André Breton l-a considerat pe Atget precursor al suprarealismului și scoate în evidență originalitatea viziunii sale, care suscită aceleași impresii de mister ca și picturile lui Giorgio Chirico.

Gama subiectelor lui Atget este foarte vastă, cuprinzînd vînzători și meseriași ambulanți, prostituate, vehicule de toate tipurile, multe vitrine de prăvălii, străzile înguste din Montmartre, garduri de fier forjat, clante și multe altele. Mai presus de orice, Atget era pasionat de amănunte, de planuri apropiate. El a descoperit poezia vieții de toate zilele acolo unde nimeni nu se aștepta.

Se mai menționează inițiativa bancherului francez Albert Kahn, care a fondat „Arhivele planetei“ în 1910. El a angajat fotografi și operatori de film pentru a „fixa, o dată pentru totdeauna, aspecte ale activității omenești a căror dispariție fatală nu mai este decît o chestiune de timp“. Proiectul atît de ambițios s-a întrerupt în 1931 din cauza ruinei financiare a inițiatorului. Au rămas 72 000 de negative color și 140 000 m de film cinematografic.

*

* *

Azi, proba severă a timpului poate disocia mai bine valoarea de non-valoare. Prin ce fel de fotografii se află adevăruri despre lumea de ieri? Se poate spune că orice document despre activitatea omenească are darul de a lumina, de a desluși ceva din trecut, ceva despre înaintași. Dacă fotografiile, prin ele însele, ne pot uneori induce în eroare, se pot trage concluzii despre oamenii care le-au realizat. Fotografiile de prost gust, care imitau pictura, vorbesc despre atmosfera în care trăiau primii fotografi, lupta lor pentru afirmare. Expedițiile fotografice în ținuturi îndepărtate, pe fronturi de luptă, realizate în condiții grele — în arșiță și ger — cu mijloace tehnice rudimentare, vorbesc despre curaj, ingeniozitate și spirit de sacrificiu. Abordarea de subiecte noi, explorarea vieții de toate zilele, introducerea în sfera preocupărilor oamenilor simpli, conștiința fluidității implacabile a timpului — iată cîteva inovații în lumea artelor plastice, datorate precursorilor. Deși adînc influențați de pictura vremii lor, ei au reușit la rîndul lor să influențeze pictura, determinînd schimbări radicale.

Eforturile creatoare ale portretiștilor talentați au fixat pentru eternitate (dacă există așa ceva!) chipuri și fizionomii de oameni din toate păturile sociale. Mulțumită documentariștilor cotidianului, se știe azi cum arătau străzile, meseriașii, vehiculele, grădinile, îmbrăcămintea, prăvăliile și forfota vieții. Albumele de familie realizate de amatori mărturisesc

cu sinceritate, cu naivitate, cu căldură, despre preocupări mărunte, atmosferă intimă, nivel de viață, bucurii și neazuri din viața străbunicii lor când erau tineri. Chiar predilecția pentru anumite subiecte și maniera oamenilor lumii de ieri.

Se evidențiază în mod clar faptul că fotografiatul și privitul fotografiilor au adus modificări însemnate în observarea realității. Privitul „în general” începe să se îngusteze. Chiar și în pictură se observă o tendință spre o cadrare mai strânsă. Obiectele, cu formele și structurile lor, încep să fie văzute mai intens, ele nu mai sînt „trecute cu vederea”, se descoperă chiar la cele mai obișnuite dintre ele valențe de frumusețe, ies la suprafață armonii „ascunse”. Fotografia deschide, după cum spune Scharf, un imens domeniu al vizualului și dă valoare nouă realului.

Fotografiile de ieri, în sine, nu trebuie judecate pe baza criteriilor de azi. Totuși, din ele se desprind învățăminte cu valoare de generalizare. Poate cele mai prețioase dintre învățăminte sînt lupta pentru adîncirea adevărului, simplitatea, căutarea specificului fotografic, calitatea și claritatea ideilor. Acele fotografii din trecut care n-au respectat aceste învățăminte, nici nu au darul de a prezenta adevărul lumii de ieri, nici nu s-au păstrat ca opere de artă. Ele se cunosc doar ca niște curiozități din muzeul fotografiei.

Sînt oare chiar atît de importante discuțiile dacă fotografia, mijloc tehnic de reprezentare, este artă sau nu? Se știe că multe (cele mai multe!) tablouri realizate doar cu „gîndul, mîna și pensula” nu pot fi considerate opere de artă. Nu modalitatea de realizare determină caracterul de artă. Ea este determinată de viziunea artistului, capabil să supună orice material voinței sale de creație. Fotografia a dovedit că posedă o sferă de posibilități care depășesc tot ceea ce poate oferi omenirii pictura.

Cele arătate despre fotografia primelor decenii ar fi bine să se constituie în material de meditație adîncă pentru fotografii de azi. Mulți dintre aceștia pierd prea multă energie, timp și materiale pentru „opere muritoare”, fără valoare nici în prezent, nici în viitor.

VIII

Căutarea unui specific

„Problema fotografului este să vadă în mod clar limitele și, în același timp, calitățile potențiale ale mijlocului său de expresie, pentru că tocmai aici onestitatea, ca și intensitatea viziunii, sînt cerințe esențiale ale unei exprimări pline de viață.“

PAUL STRAND

Este bine a se arăta, încă de la începutul acestui capitol, ce se înțelege prin „specific“. De fapt fotografia nu a fost „inventată“ ca un nou mijloc de expresie. Invenția are un caracter mai curînd tehnic-practic: de a face permanentă imaginea optică obținută pe geamul mat al „camerei obscure“, folosită de pictori. Camera obscură transforma în mod „magic“ tridimensionalul în bidimensional, reproducînd cu mare precizie orice subiect pe o suprafață plană, rezolvînd astfel dificultățile ridicate de perspectivă, proporții, asemănare.

Niepce, Daguerre și Fox Talbot au marele merit de a fi găsit procesul chimic prin care imaginea efemeră produsă de camera obscură a devenit permanentă. Descoperirea lor are a face cu o metodă de reproducere fidelă a naturii, este un mijloc tehnic, nu o artă. Pînă azi, cei mai mulți fotografi folosesc acest procedeu pentru a copia ceea ce se află în fața aparatelor lor.

Însă, cu vremea, unii dintre fotografi și-au dat seama că aparatele lor „pot mai mult“ decît să reproducă, decît să realizeze imagini care să semene cu tablourile pictate. Astfel începe epopeea pasionantă a emancipării fotografiei de sub tutela picturii. Se descoperă mereu alte însușiri „specifice fotografice“, care, pe bună dreptate, transformă „copia realității“ în interpretare, iar statutul unora dintre fotografi se preschimbă din „copist“ în artist. O artă cu totul nouă a apărut în sînul artelor cu tradiții mai vechi.

Majoritatea fotografiilor realizate sînt copii exacte ale realității, documente, reproduceri, înregistrări mecanice, calchieri. Ele îndeplinesc un rol foarte important în toate domeniile activității umane. Numai o mică porție sînt lucrări de artă. În acestea din urmă, fotografi înzestrați folosesc trăsături specifice ale limbajului fotografic pentru a interpreta idei și sentimente, pentru a transmuta searbădul în purtător de conținut cu valențe majore.

Pe unii cititori îi va mira, poate, că în această carte avînd ca subiect principal fotografia, se fac multe referiri la pictură, chiar și atunci cînd se vorbește despre emanciparea fotografiei și găsirea propriului specific. Fenomenul „fotografie“, ca element de suprastructură, ca artă, nu poate fi discutat izolat. El face parte dintr-un context foarte larg, dintr-un bo-

gat circuit de idei care se întretes prin multiple legături dialectice, conectând între ele, uneori în mod neașteptat, cuceriri din științe sau idealuri politice, cu artele. Pe de altă parte, între arte există o osmoză continuă, activă. Pentru fotograf, ca să-și poată îndeplini rolul de artist legat de societatea în care creează, conectarea la acest viguros circuit este o necesitate. El trebuie, cel puțin, să cunoască ce se petrece în jurul lui, mai ales în curtea vecinului său, pictorul. Ca fotograf, el își conturează specificul, ca artist, el face parte din vasta și variata lume a artelor.

Fotografia a fost considerată multă vreme doar un alt mijloc de reprezentare, un alt limbaj din familia artelor plastice. Dar, încetul cu încetul, fotografii, publicul, criticii de artă, îi descopereau noi posibilități, noi caracteristici care începeau să-i definească un profil aparte. Totodată, progresele tehnice în construcția aparatelor, în optică, mai ales în chimia materialelor fotosensibile, a ușurat și a lărgit mult sfera de aplicabilitate a fotografiei. Ca urmare, mase din ce în ce mai mari de oameni făceau fotografii și vedeau fotografii. După ce s-au perfecționat procedeele poligrafice de reproducere a fotografiilor în ziare, reviste, albume și cărți, impactul fotografiilor, interesul pentru fotografie a făcut un salt spectaculos. Există o pronunțată compatibilitate între fotografie și poligrafie; de aceea, de îndată ce a fost posibil, fotografia sub cele mai diferite forme a fost difuzată în proporții de masă. Se poate afirma, fără teamă de a greși prea mult, că au existat oameni care știau ceva vag despre pictură, însă erau familiarizați cu imaginea fotografică. Progresul economic și climatul social erau favorabili dezvoltării cu pași rapizi a fotografiei. Știința era suficient de dezvoltată pentru a grăbi acești pași, iar sfârșitul de secol XIX era pregătit a primi acest minunat mijloc de reprezentare vizuală.

Deosebiriile dintre pictură și fotografie deveneau din ce în ce mai evidente. Nu este vorba numai despre claritatea amănuntelor, imposibil de redat de mîna omenească, nici de perfecțiunea asemănării sau a redării perspectivice. Dincolo de performanțele tehnice, fotografia abordează realitatea în alt mod decît pictura — în primul rînd mai spontan, mai liber de convenții academice, cu o mai adîncă pecete de adevăr. După epidemia pictorialistă, aspectul imaginilor fotografice capătă o înfățișare diferită de cea a tablourilor; subiecte inedite, unghiuri curajoase de sus și de jos, reliefarea formelor prin lumini care se întretaie, cadre strînse neconvenționale, compoziții dinamice care desfid uneori precepte sacrosancte de echilibru și armonie. Fotografia devine o nouă formă de artă plastică, o precursoră a revoluțiilor plastice iminente. Ea nu mai poate fi practică și judecată după tipare învechite.

La sfîrșit de secol XIX și început de XX, în acea „belle époque”, plutea în aer ceva foarte prețios: credința artiștilor că au misiunea nobilă de a schimba conștiința omenirii, că ei se află în avangarda progresului. Ei se considerau mobilizați să împărtășească semenilor datele unei culturi în plină efervescentă.

În atmosfera de euforie care exista în Europa și America, artiștii încă mai credeau că industrializarea care începuse va introduce o eră nouă de belșug pentru toți. La un secol după revoluția franceză, ei credeau că prin arta lor pot contribui la schimbarea societății. Circulau teorii noi despre artă. Pictorii își transformau cu îndrăzneală maniera de a picta sub influența noilor descoperiri științifice, a transformărilor în înțelegerea legilor universale. De la Newton la Einstein era un pas imens și chiar dacă artiștii nu îi înțelegeau conținutul profund, ei simțeau totuși că e vorba

de ceva radical. Caracteristică este o afirmație a poetului Baudelaire care intulse cu mult înainte epoca transformărilor. El declara încă din 1860 : „M-am hotărît să cercetez înțelesurile mai profunde și astfel să transform plăcerea simțurilor în cunoaștere.“

În această atmosferă de dulce vis despre viitor, de idealism și de bune intenții, fotografia își dovedește caracteristici foarte concrete. În timp ce pictorii și poeții discutau în jurul meselor de cafea, gândindu-se cum „să-l epateze pe burghez“, doi fotografi pornesc la luptă împotriva nedreptăților unei societăți pusă pe îmbogățire rapidă prin exploatare nemiloasă. Fotografia se dovedește a fi un instrument de luptă socială foarte eficace. Credibilitatea fotografiei este un atribut de mare valoare — adevărurile arătate de ea sînt crezute fără ezitare. Vorbele, desenele, picturile, pot fi puse la îndoială, însă nu cele arătate de fotografie. Nu se spune oare că ea este un mijloc mecanic de reprezentare ? Reproducerea mecanică nu poate fi decît obiectiv adevărată !

Jacob A. Riis (1849—1914). Este considerat primul fotoreporter din Statele Unite ale Americii. Plecat din țara sa natală — Danemarca — la vîrsta de 21 ani, deși dulgher, a fost obligat să execute munci prost plătite, să locuiască în condiții mizere și să mănînce pe apucate. După șapte ani de viață grea, la periferia societății, el a devenit ziarist, asigurînd cronica judiciară la ziarul „New York Tribune“ și, mai tîrziu, la „Sun“. Îndîrjit de viața de privațiuni pe care o dusesese, el a folosit noua lui profesie pentru a duce o campanie încăpățînată împotriva sistemului neomenos de exploatare a imigranților proaspăt sosiți în America. Curînd și-a dat seama că nu era destul de eficace combaterea răului doar prin articolele în care descrie situația ; simțea nevoia de ceva mai puternic decît cuvîntul — atunci el a apelat la fotografie. Riis a găsit în fotografie un ajutor foarte prețios. El explica, în „New York Sun“ (1888), motivele care l-au îndemnat să apeleze la fotografie : „pentru a arăta, cum nu o poate face o simplă descriere, mizeria și viciul pe care le-am observat în zece ani de experiență...“ În 1890 el a publicat cartea devenită celebră „Cum trăiește cealaltă jumătate.“ Beaumont Newhall descrie astfel, în istoria sa, imaginile lui Riis : „Însemnătatea lor se află în puterea lor nu numai de a informa, dar și de a ne emoționa. Ele sînt în același timp interpretări și documente ; deși nu mai sînt actuale, ele conțin calități care vor dura atîta timp cît omul este preocupat de fratele lui“ (fig. 71).

Cel de-al doilea fotograf care a demască și a combătut nedreptățile sociale a fost *Lewis W. Hine* (1874—1940). De cu totul altă formație decît Riis, el a muncit în copilărie într-o fabrică, cunoscînd astfel personal o latură tristă a exploatării minorilor. A reușit totuși să se înscrie la Universitate, unde a studiat sociologia și a fost profesor la New York între anii 1901—1907. În această perioadă a realizat și un studiu documentar despre soarta imigranților (ilustrat cu fotografii de un realism impresionant). Ca și Riis, el și-a dat curînd seama de marea valoare a fotografiei ca dovadă concretă în anchetele sale sociologice. Puterea de convingere a imaginii fotografice era mai mare decît cea a cuvîntului. Cînd a fotografiat copii muncind în fabrici, disproporția dintre mașini și mărimea copiilor era izbitoare (fig. 72). Privitorii acestor fotografii puteau să înțeleagă de îndată că aveau înaintea ochilor copii cărora li se fura copilăria. Datorită pregătirii sale de sociolog, el îmbina viziunea științifică cu viziunea fotografică, scoțînd astfel cu putere în evidență implicațiile sociale ale imaginilor pe care le realiza. El îmbina cu măiestrie textul cu fotogra-

fiile directe, simple, comentariile sale adâncind și generalizând fenomenele industrializării sălbatice, dînd substanță criticii sale împotriva unui sistem economic care producea un efect atît de dezastruos asupra vieții claselor exploatare. Se simte în fotografiile lui Hine o adîncă înțelegere și dragoste pentru oameni și soarta lor. De aceea ele nu comunică numai o informație, ci descriu o stare de lucruri și au darul de a mișca adînc. Pri-bunicul și copilul din „Aer Proaspăt“, fig. 73, ochii copiilor speriați din grupul de imigranți italieni, fig. 74, se transformă în amănunte cu putere de obsesie pentru privitorul fotografiilor. Hine îmbină cu o deosebită sensibilitate prim-planul cu fundalul, pentru a sublinia atmosfera. Micul grup de imigranți italieni este fotografiat avînd în spate o grămadă dezor-donată de bagaje. În „Aer Proaspăt“, cadrajul este sufocant de strîmt, dar pe fundal mai este loc pentru un afiș „TRAVIATA“, spectacol cu „pre-țuri populare“, în contrast cu o tablă pe care s-a scris cu cretă „supă de fasole“. Cu cît se privește mai îndelung o fotografie a lui Hine — el le nu-grăitoare. Ele se cumulează în evocarea unei lumi de mizerie, tristeți, disperare, pe care Hine a contribuit să o transforme : campania lui a dus la promulgarea unor legi împotriva exploatarei copiilor în industrie și măsuri drastice pentru apărarea emigranților.

În aceeași vreme scriitorul american Upton Sinclair (1878—1968) publică romanul „Jungla“ (1906). Acțiunea este plasată în industria pre-paratelor de carne din Chicago. El evocă crunta viață a imigranților ex-ploatați în mod nemilos. Cei care cunosc fotografiile lui Riis și Hine, urmă-resc acțiunea romanului lui Upton Sinclair cu un sentiment de participare mai concret ; realismul fotografiilor potențează realismul romanului.

AVANGARDA FOTOGRAFICĂ SE MUTĂ

Minunata bătrînă Europa își continua viața în umbra maiestuoaselor ruine ale unor culturi apuse, subjugată de tradiții care își pierduseră baza materială. Majoritatea pictorilor erau apăsăți de povara unui trecut mă-ret, a unor giganți ai epocilor de glorie ale picturii. Pleinair-iștii începeau cu timiditate să iasă din ateliere la lumină. Impresioniștii se pasionau după experiențe formale, departe de clocotul vieții adevărate. Ei trăiau într-un fel de „Arcadie“, cum o caracterizează Robert Hughes.

Fotografii „artiști“ europeni, obișnuiți să meargă în pas cu pictura, sau, mai bine zis, să imite maniera picturală, s-au simțit în largul lor cu impresioniștii. Ei trebuiau doar să accentueze „flou“-ul pe care îl prac-ticau mai de mult și să abordeze repertoriul de subiecte al impresioniști-lor, ceea ce le convenea de minune. Dar atunci cînd a apărut Paul Cézanne (1839—1906) și, în urma lui, cubiștii, posibilitățile de imitare ale fotogra-filor au fost curmate. În Europa, fotografii dezorientați băteau pasul pe loc.

Ideea fotografiei ca artă trece oceanul în America. O nouă concepție este imprimată de *Alfred Stieglitz* (1864—1944). Pentru sublinierea însem-nătății acestei personalități excepționale, se dă cuvîntul lui Jean-Luc Daval (op. cit.) : „Alfred Stieglitz joacă un rol determinant în istoria fo-tografiei, fiind primul care a considerat fotografia ca un mijloc de expre-

sie aparte, care nu trebuie opus celorlalte (mijloace de expresie n.a.), deoarece ea are specificul și autenticitatea sa proprie. Influența lui se dezvoltă prin lucrările lui, dar și prin activitatea sa de editor (de reviste și albume n.a.) și de organizator de expoziții.“

American din a doua generație, dintr-o familie de imigranți evrei germani, la 17 ani, după ce își formase o educație în cele mai bune școli din New York, Stieglitz pleacă în Germania să studieze ingineria. El a rămas nouă ani în Europa. Concomitent cu studiile de inginer, a învățat fotografia cu chimistul Dr. Vogel (Herman Wilhelm 1834—1898), cunoscut pentru descoperirea emulsiilor ortocromatice. Pasionat de fotografie și de artă în general, el a făcut parte din fracțiunea anti-academică „The linked Ring“ și a repurtat primele succese la expozițiile fotografice din Europa. După întoarcerea la New York el a fotografiat mult, a experimentat diferite procedee și, fiind un om foarte comunicativ, a strâns în jurul lui un număr de alți pasionați ai fotografiei. Ca și Atget la Paris, el a bătut străzile New Yorkului în căutare de subiecte, fără să fie descurajat de vreme proastă, ploaie sau ninsoare. În acea perioadă a realizat imagini de o mare frumusețe, cu multă originalitate și de o calitate tehnică excepțională. Fotografii ca „La cap de linie“ (fig. 75 — 1893), „The Steerage“ (fig. 76 — 1907), portretele și detaliile de arhitectură au avut o mare influență asupra școlii americane de fotografie.

Dar puternica lui influență nu s-a manifestat doar prin lucrările sale. Ca editor al revistei „Camera Work“, ca membru în numeroase jurii, prin conferințe și discuții în cadrul foto-clubului, ca organizator de expoziții, el a pledat pentru o fotografie modernă, cu un specific pur fotografic, fără imitații din pictură. În 1902, împreună cu alți fotografi care îi împărtășeau părerile, Stieglitz, a fondat o nouă grupare cu numele de „Photo-Secession“. Foto-secesioniștii erau pentru realizarea de subiecte fotografice, exploatând toate subtilitățile luminii. Stieglitz îi îndemna: „Să folosim aparatul în scopul pentru care a fost creat: să ne concentrăm asupra lucrului pe care putem să-l facem cel mai bine și să nu ne prostituăm mijlocul de expresie prin încercarea de a face ceea ce noi putem realiza doar mai prost. Să realizăm cât mai bine acel lucru în care nimeni nu poate rivaliza cu noi. Lumină, lumină, mereu lumină!... Privește și înregistrează-i delicatețea și rafinamentul din porțiunile cele mai luminoase, jocul ei sumbru în întuneric, puterea și vigoarea din gama plină, gradațiile ei infinite, varietatea ei nesfârșită... Mereu și întotdeauna folosește lumina pentru a-ți exprima gândurile“ (vezi Gernsheim „Fotografia Artistică“, ediția românească pag. 75). Cu astfel de îndemnuri căuta el să-i îndrume pe membrii grupării spre o fotografie directă, realistă, fără dulcegării și fără manipulări de laborator. Succesul grupării a fost mare. Expozițiile trimise în Europa au fost primite cu elogii. Ideea de „secesiune“ a fost adoptată în Anglia, Germania, Austria și în alte țări, căutându-se a se adopta noul stil al „școlii americane“.

În sala de expoziții „Photo-Secession“, Stieglitz a organizat și expoziții de artă contemporană modernă, ajutat de un membru marcant al grupării, *Edward Steichen*, care studia în acea vreme pictura la Paris. Au fost expuse pentru prima oară în America lucrări de Rodin, Matisse, Cézanne, Picasso, Picabia și Brâncuși. Tot în acea sală, Stieglitz a organizat prima expoziție din lume de artă de copii și alta de sculptură africană. Astfel Stieglitz se impune ca inovator nu numai în fotografie, ci și ca pro-

motor al artei moderne europene, în America. El a creat primele punți de legătură între două culturi diferite, făcând cunoscut în Europa spiritul pragmatic plin de vitalitate al unei lumi noi și transplantând în America fermentul artei moderne europene.

Sub încurajarea lui Stieglitz, a apărut un număr de fotografi talentați. Dintre aceștia, doi merită o atenție cu totul deosebită. Primul este *Paul Strand* (1890—1976). S-a întâmplat ca, la liceul din New York unde învăța, profesor de biologie să fie un oarecare Lewis Hine, interesat de fotografie. În 1906 Hine organizează un curs de fotografie în afara programului și Strand s-a înscris, mai mult din curiozitate. Într-o zi, Hine, care încă nu ajunsese fotograful descris cu câteva pagini înainte, își luă elevii să viziteze o expoziție de fotografii. Tot din întâmplare, expoziția era organizată de Stieglitz la Galeria Photo-Secession. Astfel s-au înnodat câteva întâmplări care au determinat cariera și viața lui Paul Strand. Se ducea din când în când la Stieglitz cu fotografii făcute de el. Stieglitz, cu mult interes, se uita la lucrări și făcea o critică severă, dar constructivă. „Am învățat enorm de mult din cele ce mi-a spus“, a declarat Strand într-un interviu care i s-a luat în aprilie 1974.

După un timp, Stieglitz i-a organizat lui Strand o expoziție la galeria lui și a fost primit cu căldură în rândurile membrilor Photo-Secession. Pe acea vreme s-au expus la galerie și primele lucrări de artă modernă. Strand a fost adânc impresionat de ele și a încercat și el să facă fotografie „abstractă“. „Gardul Alb“ (fig. 77) rămîne o capodoperă în istoria fotografiei moderne. În același interviu, Strand arată : „Am încercat totdeauna să aplic tot ce învăț la tot ce fac. Orice artă bună este abstractă ea structură.“

Strand a lucrat și a experimentat mult. Printre primii, el a descoperit că motoarele, mașinăriile pot deveni subiecte interesante de fotografiat. De asemenea, el a abordat cu măiestrie planurile foarte apropiate de obiecte, pietre și plante, exploatînd la maximum claritatea oferită de obiectiv și posibilitățile emulsiilor negative de a captura cele mai fine gradații de lumină. A făcut un număr mare de portrete de oameni din toate categoriile sociale. În portret, ca și în celelalte genuri, Strand se limitează la mijloacele pur fotografice. El a fost un militant al esteticii specific fotografice, combătînd alunecările spre pictorialism, atît la fotografiere, cît și în laborator. Din lucrările precum și din scrierile lui (puține la număr), se profilează o personalitate de o amploare deosebită. Însemnătatea fotografiei pentru el reiese din următoarea comparație : „Tot ceea ce ei (grupul lui Stieglitz — n.a.) doreau să spună trebuia elaborat prin propriile lor experimente : s-a născut din propria lor viață.“ Cu referire la aparat ca mijloc de expresie, el spune : „... Cîteva fotografii demonstrează că aparatul este o mașinărie minunată. Ei dovedesc că, prin utilizarea lui într-un spirit pur și inteligent, el poate deveni un instrument al unui nou fel de a vedea, de posibilități neîncercate, înrudit, dar fără a se suprapune, cu pictura și alte arte plastice.“ În actul de creație, arată el „... aparatul este un partener pasiv și inocent. Controlul asupra mecanismelor și materialelor, finețea și sensibilitatea rezultatelor lui, sînt ale omului.“ De aceea, atunci cînd se condamnă neputința fotografiei de a fi artă, nu mijlocul de expresie este de vină, ci fotografiile care caută să imite pictura, mai ales o pictură de proastă calitate, pictura de gang. Strand face o foarte judicioasă deosebire între „talent“, care este o abilitate dintre cele mai des în-

tilnite, și o calitate extrem de rară : „creativitatea“. Nu este suficient ca fotograful să fie un bun meșteșugar și să aibă talent ; pentru a fi cu adevărat artist, el trebuie să știe să „orchestreze“ în mod armonios mijloacele inerte pe care le are la dispoziție și să dea viață gândurilor și sentimentelor sale adevărate.

Strand a făcut parte la New York din cercul intelectualilor de stînga, care aveau o tendință democratică spre puritanism și egalitarism, sub influența poetului Walt Whitman (1819—1892). El avea un interes deosebit pentru ameliorarea condițiilor clasei muncitoare și căuta să arate în portretele sale noblețea și demnitatea omului, încrederea în posibilitatea afirmării dreptății. Lucrările lui în care se conturează un specific fotografic pur, capabil să evoce rezonanțe ideatice, ideile lui, militantismul lui, au influențat în mare măsură pe urmașii săi. Amprenta umanismului său reverberează pînă azi.

Cel de-al doilea mare fotograf este *Edward Steichen* (1879—1973). El a fost o personalitate cu totul diferită de cea a lui Strand, cu alte preocupări și alt profil moral și, bineînțeles, cu un cu totul alt stil fotografic. În lunga sa viață — 94 de ani ! — în care a participat la două războaie mondiale, concepțiile lui, felul lui de a lucra, s-au modificat mult. Începuturile carierei lui au pendulat între pictură și o fotografie cu puternice influențe picturale, romantice. El a folosit în perioada de început procedeul cu gumă-bicromat și a avut o preferință pentru „flou-ul artistic“, fiind sub influența picturii impresioniste. Jean-Luc Daval îl caracterizează astfel în această perioadă (op. cit. pag. 122) : „Cu un aparat, el parvine la aceleași efecte ca pictura și desenul. În practicarea fotografiei, el își arogă dreptul de a lua toate libertățile față de realitate pentru a obține imaginile cele mai eficace. Compozițiile sale, foarte elaborate și căutate, sînt scăldate într-un joc subtil de valori, care întăresc expresia sentimentală și simbolismul.“ El a fotografiat la Londra și pe urmă la Paris, unde învăța pictura cu Rodin. Compoziția lui cu Rodin și sculpturile „Gînditorul și Victor Hugo“, autoportretul său în chip de pictor și nudul intitulat pudic „Oglinjoara rotundă“ (fig. 78), au rămas cele mai bune lucrări ale sale din acea perioadă. Întors în America cu renumele făcut în Europa de mare fotograf pictorialist, el a început o carieră strălucită. La îndemnul lui Stieglitz, el renunță treptat la maniera pictorialistă. În primul război mondial, el a fost șeful serviciului fotografic al aviației americane. Aici și-a dat seama de valoarea fotografiei pure, care oferă o viziune mult mai adevărată prin accentuarea clarității, contrast și jocul luminilor. Ca urmare, el își schimbă stilul și devine un fotograf de modă căutat, portretist al celebrităților din lumea teatrului și a filmului, abordînd și domeniul fotografiei publicitare.

Deosebirea dintre Paul Strand și el este enormă. Primul a fotografiat viața reală și oamenii de rînd ; Steichen a fotografiat reflexul vieții artificiale, imaginea de propagandă. El s-a izolat în studioul lui fotografic ca într-un turn de fildeș, folosind doar oțeva scheme de iluminare cu efecte frapante.

Cu spiritul său critic, poate prea neiertător, Jonathan Green (op. cit.) trage următoarele concluzii despre Steichen în comparație cu contemporanii săi Stieglitz, Weston, Adams, Strand, Evans și O'Sullivan : „Însă Steichen a început devreme să urmeze moda și spiritul vremii. El a reușit printr-un puternic individualism și instinct deosebit pentru cultivarea oamenilor de vază... Steichen se simțea mai familiarizat cu faptele con-

crete decât cu problemele artei. Preocupat mai mult de utilitate decât de exprimare... el era totdeauna în largul său în lumea afacerilor și a administrației... Cea mai importantă creație fotografică a sa a fost propria sa imagine publică“.

DOUĂ TENDINȚE — DOUĂ CONCEȚII

Bineînțeles că a vorbi numai de „două“ direcții înseamnă a păcătuți prin supra-simplificare. Evantaiul stilurilor fotografice este mult mai larg. Totuși, pentru a defini specificul fotografic ca mijloc de expresie, limitarea la „două“ poate sluji mai bine.

În timp ce, în America, marii fotografi amintiți pun bazele unui realism fotografic bazat pe procedee fotografice pure, scena europeană rămîne — cu cîteva excepții — dominată de pictorialismul unor fotografi ca Emerson, Robinson, Robert Demachy, Misonne, Kühn și Watzek, pentru a nu aminti decât pe cei mai cunoscuți. Explicația acestor două direcții diferite poate fi găsită în deosebirile dintre condițiile economice și istorice, care au determinat suprastructuri diferite politice, filozofice și artistice. Toate aspectele vieții, chiar și peisajul și oamenii, sînt altfel în cele două lumi — cea veche și cea nouă.

Dar nici în aceeași lume oamenii nu sînt la fel. Unora le place Brahms și altora jazz-ul. Faptul că fotografia poate oferi mijloace de expresie diferite n-ar trebui să despartă pe adepți în două tabere opuse cu înverșunare. Este chiar foarte grăitor că fotografia poate oferi fiecăruia mijloace adecvate pentru exprimarea personală, iar publicul poate primi imagini pe gustul fiecăruia.

Se reproduc două peisaje cu totul deosebite ca procedeu de realizare. Primul (fig. 79). este „Dimineată cețoasă“ de Carl Frederiksen. Al doilea (fig. 80) „După furtună“ de Ansel Adams. Amîndouă sînt fotografii superbe fiindcă mijloacele de creație, deși diferite, au fost aplicate cu multă sensibilitate, pentru a exprima atmosfere și conținuturi cu totul altele. Dacă la unele peisaje sau portrete se pot utiliza procedee diametral opuse cînd se cer exprimate idei diferite, critica adusă pictorialiștilor este că ei devin sclavii procedurii lor, folosindu-l fără discriminare, alegînd numai o anumită arie săracă de subiecte care se potrivesc cu concepțiile lor idilice. Astfel ei se izolează de adevărata lume care îi înconjoară, închid ochii la realitățile dure și de fapt ajung în acest mod la minciună.

Specificul care contribuie la progresul societății este realismul fotografic. El se bazează pe procedee fotografice directe, fără manipulări. Ideile filozofice și politice înaintate își găsesc în această metodă de expresie un suport de nădejde, fiindcă numai astfel poate fi înfățișat adevărul și demascate nedreptățile.

INTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE

Dintr-o dată Europa devenise principalul teatru de război. Armate de proporții încă necunoscute s-au înfruntat ani de zile măcinînd milioane de oameni. Industria, despre care se visase că va aduce tuturor bogăție și fericire, crease armament nou cu o îngrozitoare putere de ucidere — mi-

traliera perfecționată, tunuri enorme, tancuri, avioane, gaze otrăvitoare. Era premiera unui spectacol tragic regizat de generali care încă nu erau stăpîni pe noua artă a războiului modern. Moarte și distrugeri în masă, răsturnări politice și morale — acestea au fost urmările primului război mondial.

Robert Hughes (op. cit. pag. 57) arată: „Primul război mondial a schimbat în mod radical și pentru totdeauna vocabularul și lumea imagistică a artei. El a condus cultura noastră în epoca morții produsă în masă, industrializată, care — la început — încă nu putea fi descrisă.“ Din lumea artiștilor, scriitorilor și poeților, și-au găsit moartea în tranșeele infestate de șobolani, Umberto Boccioni, Franz Marc, August Macke, Wilhelm Morgner, Henri Gaudier, A. Sant'Elia, Apollinaire, W. Owen, Isaac Rosenberg și mulți alții care încă nu ajunseseră să se afirme. Războiul catastrofal a distrus nenumărate avînturi, vise și iluzii. În Europa au început „anii ironiei, ai disprețului și ai protestelor“. Două tablouri, făcute la un interval de numai 6 ani, sînt dovada schimbărilor fundamentale în modul de a privi și de a reda același subiect. „Omagiu lui Blériot“ (1914) de Robert Delaunay și „Avion Criminal“ (1920) de Max Ernst (fig. 81 și 82). Orice comentariu este de prisos.

Este regretabil că din acest război nu au rămas opere fotografice valoroase. Pe de o parte, tehnica fotografică greoaie, pe de altă parte, cenzura extrem de severă pot explica această lacună în istoria fotografiei. Tot ce ne-a parvenit sînt imagini convenționale, protocolare, cu valoare documentară superficială.

Șocul psihologic al războiului a determinat o nouă viziune despre arte și literatură. În această reorientare, fotografia a jucat la început un rol indirect, fiind folosită de alți artiști decît fotografi. Este vorba de un nou curent în artă, care a luat ființă la Zürich în 1916: dadaismul, nedefinit ca metodă, dar a cărui influență s-a răsfrînt asupra multor curente de mai tîrziu (suprarealism, constructivism, fluxus, pînă la Pop art și happening). Inițiatori au fost cîțiva emigranți din țări diferite, din lumea artelor și literaturii: doi români, pictorul și arhitectul Marcel Iancu și tînărul poet Tristan Tzara (Sami Rosenstock); scriitorii germani Richard Huelsenbeck și Hugo Ball; un sculptor din Alsacia, Hans Arp. Ei au deschis pe Spiegelgasse un cabaret „pentru distracție artistică“, pe care l-au numit „Cabaret Voltaire“. Ceea ce i-a determinat pe toți să lanseze acest curent, este foarte clar rezumat într-o frază a lui Marcel Iancu: „Am fost revoltați de suferința și degradarea omului.“ Dadaismul, care curînd s-a transformat într-o puternică mișcare culturală internațională, nu avea nici stil, nici nu se limita la un anumit gen de artă, era în mod fundamental o atitudine spirituală. Se foloseau toate mijloacele în rebeliunea împotriva militarismului și a autorităților capitaliste, a valorilor burgheze: teatru, poezie, pictură, grafică, afiș și tipografie. Totul se făcea într-un spirit neconvențional, lipsit de respect, „la marea băscălie“. Poate unul dintre cele mai ireverențioase exemple ale spiritului cinic, irațional și batjocoritor al dadaismului este o lucrare a lui Marcel Duchamp intitulată „L.H.O.O.Q.“ (1919) — dacă se rostesc literele în franceză, titlul acestei lucrări, în care Duchamp a desenat cu creionul mustață și cioc pe o reproducere a tabloului „Monalisa“, ar însemna „Ea are fundul cald“!

Interesant pentru fotografie este faptul că în cadrul și spiritul mișcării dadaiste s-au dezvoltat și au căpătat un nou conținut fotomontajul,

fotocolajul și fotograma. Aceste inovații vor fi discutate amănunțit într-un context mai larg oferit de un alt capitol.

Dar ce se întâmplă cu fotografia convențională după război? Din nou se face observată o deosebire dintre lumea veche, care a îndurat distrugerii și răsturnări, și lumea nouă, pe teritoriul căreia nu s-au simțit decât reverberațiile unui război dus la mare depărtare.

Mai ales în Germania învinsă, distrusă, umilită, clocoteau spiritele. Inspirați de victoria Revoluției Socialiste din 1917 în Rusia, Spartachiștii (organizație revoluționară de stînga, care s-a transformat în Partidul Comunist German în decembrie 1918), au pornit la luptă activă revoluționară pentru a instaura socialismul în Germania. Dar în 1919 mișcarea a fost reprimată cu brutalitate de armată, iar conducătorii — Roza Luxemburg și Karl Liebknecht — împușcați. Inflația, mizeria, dezamăgirea intelectualității ca urmare a eșecului revoluției, au influențat mulți creatori, printre care Otto Dix, George Grosz, Raul Hausmann și alți tineri artiști membri ai partidului comunist și simpatizanți ai stîngii.

Luînd poziție împotriva expresionismului, George Grosz (1893—1959) scria în 1921: „Scopul meu este să fiu înțeles de toți. Nu mai este vorba de a transpune, ca prin minune de pînză, tapete colorate de suflete expresioniste. Obiectivitatea și claritatea desenului ingineresc este o imagine mai bună decît vorbăria despre cabală și metafizică și extazul sfinților... Anarhismul expresionist trebuie să înceteze...”

Cu ocazia unei expoziții la Mannheim în 1925, criticul de artă G. F. Hartlaub grupează lucrări ale unor artiști angajați politic și social, care se inspiră din realitatea de zi de zi, criticînd contradicțiile flagrante. Hartlaub intitulează expoziția „Noua obiectivitate” (Neue Sachlichkeit). Vorbind despre ceea ce îi preocupa pe acești artiști, un alt critic de artă îi prezintă astfel: „Este luarea de poziție penetrantă, foarte germană și foarte polemică cu privire la ceea ce este obiect; este accentul pus pe o dragoste fanatică pentru adevăr care nu vrea probleme de formă, ci enunțuri directe despre prezentul nostru, despre aspectul haotic al unei epoci de infamie, pe care vor s-o învingă printr-o obiectivare de o claritate strălucitoare.”

Aceasta este și atitudinea și forța motrice care îl animă pe fotograful german *August Sander* (1876—1964). Marea lui operă, foarte ambițioasă, a fost să realizeze 45 de albume cu cîte 12 fotografii cu portrete ale contemporanilor săi. Dotat cu un spirit de observație foarte acut, el alege tipuri reprezentative pentru diferite profesii și meserii, pentru diferitele trepte sociale, pe care le reprezintă în imagini de un realism brutal, fără nici o încercare de a arăta altceva decît adevărul. Metoda lui de lucru se aseamănă cu o analiză științifică și pe bună dreptate scriitorul Alfred Döblin, care face prezentarea primului volum, spune că Sander a reușit să realizeze o „sociologie fără text”. Acest prim volum, apărut în 1929, intitulat „*Antlitz der Zeit*” (Chipul vremii noastre) nu a fost pe placul autorităților naziste din cauza realismului demascator și a fost retras din circulație. Din fericire, au putut fi salvate clișeele albumelor următoare și făcute cunoscute abia după căderea fascismului. Jean-Luc Daval (op. cit. pag. 181) vorbește astfel despre opera acestui artist fotograf incomparabil: „Atenția sa, sensibilitatea sa, îi permit lui Sander să producă arhetipuri ale unei violențe și brutalități, pe care anii care au urmat le vor face să apară ca profetice...” Grijă lui Sander pentru a sublinia unele

mici detalii este mai mult decât realism ; ea devine descriere de atitudini, satiră neiertătoare, analiză minuțioasă de comportament. Pentru a concretiza legătura strânsă dintre Sander și mișcarea de protest a celorlalți artiști împotriva burgheziei retrograde, se reproduce un „chip“ dintr-o fotografie și altul dintr-un desen de Grosz. Asemănarea este frapantă (fig. 83 și 84).

Un alt fotograf german din aceeași vreme, unul dintre primii adepți ai orientării „Noua Obiectivitate“, a fost *Albert Renger Patzsch* (1897—1966). Având alte concepții decât Sander, neangajându-se în lupta socială, el s-a bucurat de succese și de apreciere în tot timpul vieții sale. Principalul său domeniu de investigație fotografică a fost planul apropiat, fragmentul de obiect, izolat de context. Lucrând astfel, el a descoperit frumuseți necunoscute în materialele cele mai obișnuite, scoțînd în evidență textura, luciul, geometrii, ritmuri, forme insolite. Cartea sa „*Die Welt ist Schön*“ (Lumea este frumoasă), publicată în 1928, a fost pentru mulți o revelație. Ei priveau cu uimire un cotidian, materiale pe care le-au avut totdeauna sub ochi, dar n-au știut să le vadă. Patzsch, dintr-o dată, parcă le-a intensificat vederea și i-a învățat să descopere o nouă frumusețe neașteptată, nebanuită.

Descoperirea valorii artistice și a forței de expresie a planului apropiat, făcută de Renger Patzsch și Paul Strand, întregeste în mod spectaculos paleta mijloacelor de expresie specific fotografice. Planul apropiat s-a folosit în aceeași epocă și în cinematografie cu mult succes, de regizori ca Pabst, Griffith și, cu o deosebită expresivitate, de regizorul sovietic Eisenstein în filmul „Potemkin“. Spre deosebire de planul apropiat cinematografic, care produce un șoc puternic de moment, planul apropiat fotografic permite privitorului o analiză amănunțită de durată, ceea ce îi amplifică valoarea, mai ales cînd compoziția contribuie la intensificarea efectului vizual.

După descoperirea valorii planurilor apropiate, începe să se manifeste o caracteristică defavorabilă a fotografiei : ușurința cu care se pot imita procedee, maniere și idei originale. După aproape fiecare inovație, fie ea tehnică sau artistică, începe o adevărată epidemie de imitații, care duce foarte repede la banalizarea originalului. Așa s-a întîmplat și cu planul apropiat — dar acesta este prețul care se plătește pentru o artă care se laudă cu democrația ei.

Nu se poate afirma că un nou curent, oricît de mare succes ar avea, înlocuiește cu desăvîrșire pe cel dinaintea lui. „Noua obiectivitate“ a adus o adiere de aer proaspăt în mișcarea fotografică internațională, însă vechile maniere supraviețuiesc. În Anglia, în organul de presă al Royal Photographic Society au apărut următoarele critici despre „*Die Welt ist Schön*“ : „Prin realismul ei rigid și prin căutarea încăpățînată de structuri și desene în locurile cele mai neașteptate, cu alte cuvinte de „acrobații“, cartea nu a reușit să se impună gustului britanic ca o lucrare care ar ajunge la idealurile cele mai înalte ale artei fotografice. “ Nici în Franța „Noua Obiectivitate“ nu se bucură de succes ; abia mai tîrziu Sougez adoptă acest gen, reușind să realizeze imagini de o mare frumusețe.

OBIECTIVITATE SENSIBILA

Titlul acestui paragraf poate fi considerat o contradicție de termeni, însă a fost ales dintr-adins pentru a evidenția o deosebire între obiectivitate foarte rigidă a lui Renger Patzsch și obiectivitatea mai caldă, mai omenească, a doi fotografi despre care va fi vorba în cele ce urmează. Afirmându-și crezul în posibilitățile tehnice unice ale fotografiei, Renger Patzsch a făcut greșeala de a întoarce spatele aportului sensibil al artei.

Marele fotograf american *Edward Weston* (1886—1958), deși apologet al fotografiei realiste, a știut să găsească echilibrul între tehnică și creație. Pentru el „omul este de fapt mijlocul de expresie — nu instrumentul ales pentru exprimare.” Aplecându-se asupra cercetării experienței fotografice dinaintea lui, el arată în 1932 că „au fost puțini fotografi însemnați... din cauza dificultăților întâmpinate de ei în găsirea unei tehnici adecvate pentru a-și materializa intențiile.” În continuare, el dă ca exemplu pe Stieglitz și Strand care au găsit acea foarte importantă „corelație între conținut și expresie”. Mai târziu, în 1939, el exprimă încrederea sa în capacitatea creatoare a fotografului, în felul următor: „Ghidată de înțelegerea selectivă a fotografului, puterea pătrunzătoare a ochiului aparatului poate fi utilizată pentru a produce un înțeles superior al realității — un fel de super realism, care revelează esențele vitale ale lucrurilor.” Chiar și din aceste scurte citate trunchiate, reiese marea deosebire dintre concepțiile lui Renger Patzsch și Weston. De o parte, gândirea închistată în tehnică, de altă parte gândirea umanistă, largă, a lui Weston. Se poate ușor înțelege de ce fotografi de factura lui Weston nu pot fi imitați cu ușurință, așa cum s-a întâmplat cu Renger Patzsch: fiindcă ei investesc în lucrările lor inteligență, sensibilitate, suflet — attribute mai rar întâlnite și care nu pot fi contrafăcute.

Weston și, ceva mai târziu, *Ansel Adams* (1902—1985) și alți fotografi care nu pot fi menționați din lipsă de spațiu, practică o fotografie realistă, directă, încărcată de conținuturi poetice. Gândirea lui Adams se concretizează în mod magistral într-o frază a sa: „Fotografia nu este decît o fază din potențialul de exprimare omenească: orice artă este exprimarea a unuia și aceluiași lucru — relația dintre spiritul omului și spiritul altor oameni și lume.” Adams publică în „*American Annual of Photography*” (1944) un „*Crez Personal*”, plin de încredere și optimism: „Sînt convinși că oricine are ceva de spus va găsi o cale să o spună” (în ciuda lipsurilor și greutăților impuse de război). Exprimîndu-și părerea că vor exista mari schimbări în aspectul fotografiilor, el dă o definiție cu o mare forță de generalizare, valabilă și pentru vremurile de după război: „O fotografie mare este o exprimare plenară, în înțelesul cel mai adînc, despre ceea ce se simte cu privire la ceea ce se fotografiază și este, prin aceasta, o expresie adevărată despre concepția de viață în totalitatea ei.” În gândirea lui Adams, fotografia face parte integrantă din „totalitatea vieții” și nu poate fi bună decît atunci cînd fotograful simte în mod profund legătura cu această „totalitate” și se străduiește s-o întruchipeze în imaginile sale.

După cum se observă din afirmațiile lui Weston și Adams, la un secol după descoperirea fotografiei, s-a produs o evadare din discutarea mijloacelor tehnice, spre domeniul ideilor. Reușitele tehnice au început să fie ceva firesc. Ele nu mai au secrete. Ceea ce devine acum de cea mai mare însemnătate este alegerea abordării filozofice a subiectelor. De ase-

menea, de la un anumit nivel în sus, discuțiile dacă fotografia este sau nu artă, și-au pierdut virulența. După cum există literatură bună și proastă, tot astfel se poate face distincția dintre fotografie bună, cu încărcătură de idei și sentimente, și fotografie proastă, fără conținut, fără originalitate, fotografia „ei și ?!“, după cum o numește Feininger.

Weston a parcurs, în decursul carierei sale fotografice, drumul de la pictorialism la un realism care, prin puritatea viziunii, ajunge la abstract. El a făcut portret, nud, fotografie de plante și obiecte, peisaj. Lucrând cu un aparat de format mare 8/10 inch (aprox. 18/24 cm) el studia cu minuțiozitate pe geamul mat toate detaliile, unghiul de fotografiere, cadrul, lumina. Fiind un maniac al clarității perfecte, el diafragma la minimum posibil — f64 — spunând că astfel își poate satisface dorința de claritate în adâncime. În fotografiile lui se evidențiază — indiferent de subiect — o deosebită imaginație, susținută de un bun gust de ordin superior și un subtil simț pentru forme (fig. 85).

Adams a venit la fotografie din domeniul muzicii — fusese pianist. Personalitatea lui avea două laturi pe care a știut să le îmbine cum nu se poate mai bine : o mare sensibilitate artistică și o înclinație marcată pentru tehnică. Pentru reușita tehnică a imaginilor sale a elaborat un sistem ingenios de expunere pe zone. Cu ajutorul acestuia, el obținea gradația de tonalități pe care le planifica, le „vizualiza“, înainte de declanșare. Foarte sensibil la efectele de lumină, el a ajuns să le stăpânească în mod creator la evidențierea unor forme de mare rafinament și la obținerea atmosferei dorite de el. Fotografiile lui, realizate cu o disciplină de rară integritate și onestitate, comunică marea lui dragoste pentru natură. Adesea fotografiile lui au fost considerate poeme despre peisaj și relația omenească cu el.

Creația lui Weston și a lui Adams a avut un puternic impact asupra celorlalți fotografi, deoarece a condus la înțelegerea unor adevăruri cu consecințe majore. Realismul fotografic nu este doar un procedeu de a realiza fotografii cu o claritate perfectă. Realismul este o atitudine față de lume și față de impulsul creator al fiecăruia. Această atitudine modifică concepția despre real, modul de a privi. Astfel, realul nu mai este ceva ce trebuie reprodus ca într-o oglindă, ci preia alte aspecte prin felul de a-l înțelege și a-l vedea mai personal și apoi prin felul în care realul este redat în fotografie.

BAUHAUS

Arhitectul german Walter Gropius (1883—1969) a fondat în anul 1919 la Weimar o școală pentru arhitectură, artă plastică și meserii, pe care a numit-o „Bauhaus“. Ideea de bază și metodele de predare își aveau originea în marile șantiere de construcții de catedrale medievale, când generații succesive de artiști și meseriași, ajutați de populația locală, construiau și împodobeau clădirea, trăiau cu familiile în umbra edificiului și își transmiteau meseria copiilor și nepoților. Peste această tradiție seculară de muncă și viață colectivă s-au suprapus la Bauhaus teoriile constructive venite din Uniunea Sovietică, pasiunea pentru formele geometrice și ideea de colaborare între industrie și artă.

Istoria școlii Bauhaus este încărcată de contradicții : mitul unui colectivism utopic, idealism și lirism, funcționalism pragmatic, misticism și idei sociale radicale. Realizările școlii în arhitectură, în design-ul mobilierului mai ales și pentru unele obiecte de artă aplicată, deși revoluționare, nu s-au bucurat de succesul scontat. Exemplul cel mai tipic a fost designul unor scaune și fotolii în care nu se putea șede — ele erau mai mult opere plastice tridimensionale, decât mobilier funcțional. Bauhaus a fost unul dintre exemplele flagrante de nepotrivire între ideile artistice ale unor vizionari și realitate.

La Bauhaus, printre altele, s-a predat și fotografie. Profesor a fost *László Moholy-Nagy* (1895—1946), pictor începător devenit fotograf. Pentru a se putea înțelege ideile fundamentale ale acestui curs, cel mai bine este a parcurge din seria de cărți editate de Bauhaus, numărul opt : *L. Moholy-Nagy — „Pictură, Fotografie, Film“* (München 1927 — ediția II). Pagini de text (machetate cu mari spații albe) nu sînt decît 43. La sfîrșitul cărții sînt reproduse 64 de fotografii pe hîrtie cretată, dintre care numai 17 îi aparțin lui Moholy ; 7 ale lui sînt fotografii directe iar restul de 10 sînt fotograme și ceea ce numește el „typofoto“ și „fotoplastik“.

Propriu-zis despre fotografie se ocupă prea puțin ; el începe cu considerații critice arătînd că : „În această carte încerc să cuprind problematica creației optice de azi. Mijloacele pe care ni le-a pus la dispoziție fotografia, joacă un rol important și insuficient apreciat de către cei mai mulți : în lărgirea granițelor redării naturii (el nu spune „realitate“, fiindcă pentru el ea pare să nu existe — n. a.) ca și în utilizarea luminii ca factor de creație : lumină-întuneric în loc de pigment.“ Mai departe : „... o imagine ar trebui să producă un efect — indiferent de așa-numita ei „Temă“ — numai prin armonia culorilor și a relațiilor de lumină și întuneric.“

În textul său revin referiri la biologie, la universal, la „operă artistică totală“, la „sinteza care se compune singură din toate momentele vieții în opera generală... toate realizările individuale iau naștere dintr-o necesitate biologică și se adună într-o necesitate universală (sublinierile îi aparțin lui M. N.). Sînt în textul lui Moholy multe speculații despre viitorul artei și al tehnicii care, în perspectiva timpului scurs de la apariția cărții (1927) și pînă azi, s-au dovedit a fi de calitate unor utopii infantile. De exemplu, el propunea ca discurile de patefon să fie scrijelate de mîină, nu de mijloace mecanice, pentru a produce o muzică mai personală, o creație deasupra reproducerii unor sunete existente. Azi, muzica electronică este oare o urmare a ideilor lui ? !

Lăudînd experimentele cu privire la „orga de lumini“, el declară : „Astfel intervine în problema picturii de chevalet o altă întrebare acută : este oare azi important, în epoca aparițiilor luminilor reflectate în mișcare și a filmului, să se cultive în continuare imaginea mică stătătoare ca o creație în culori ?“ Bineînțeles că părerea lui este că nu trebuie !

Se trece peste alte idei pentru a ajunge la fotografie, la concepția lui despre specificul ei, problema care, de fapt, este obiectul acestui capitol. Ca orice vizionar, el nu este mulțumit de ceea ce există. El începe discutarea fotografiei în felul următor : „De la inventarea fotografiei nu s-a găsit nimic fundamental nou în principiile și tehnica procedeului. Toate inovațiile introduse de atunci — cu excepția fotografiei cu raxe X

— se bazează pe concepția de reproducere artistică care domnea pe vremea lui Daguerre : redarea (copia) naturii în spiritul regulilor de perspectivă. Fiecare perioadă mai importantă a picturii a avut de atunci o manieră corespunzătoare fotografică epigonică.“ Mai departe : „S-a neglijat cu totul în fotografie faptul că sensibilitatea la lumină a unei suprafețe preparată chimic (sticlă, metal, hîrtie, celuloid etc.) este unul din elementele fundamentale ale procedeului fotografic, și această suprafață a fost subordonată întotdeauna numai unei Camera Obscura care se supunea legilor perspectivice, pentru a înregistra (reproduce) anumite obiecte în modul specific de a reflecta sau absorbi lumina. Și nici măcar posibilitățile acestei combinații nu au fost suficient de bine valorificate.“ El crede, în continuare, că avîndu-se conștiința posibilităților arătate, „s-ar fi putut face vizibile cu ajutorul aparatului fotografic existențe care nu sînt percepute sau nu sînt posibile de observat cu instrumentul nostru optic, ochiul, adică... ochiul poate fi ameliorat, completat.“ El dă ca exemplu rezultatele obținute în fotografia științifică — studiul mișcării, micro și macrofotografia. Însă, arată el, „acestea au fost cazuri izolate, ale căror conexiuni nu au fost constatate.“ El consideră că „în aparat avem ajutorul cel mai sigur pentru începuturile unei viziuni obiective.“ El plasează adevărul obiectiv ca treaptă obligatorie spre o atitudine subiectivă. „Prin aceasta“, susține el în continuare, „se va aboli reprezentarea imagistică și reprezentativă care de secole ne-a fost imprimată de maeștrii picturii. Printr-un secol de fotografie și două decenii de film, sîntem mult îmbogățiți. *Se poate spune că vedem lumea cu cu totul alți ochi.* Totuși rezultatul general pînă azi nu este mult mai mult decît o realizare de enciclopedie vizuală. Aceasta însă nu ne ajunge. Noi vrem să *producem* planificat, deoarece pentru viață crearea de *relații noi* este de mare însemnătate.“

Sfîrșind astfel primele considerații despre fotografie, Moholy prezintă următoarea caracteristică a artei : „Arta încearcă să creeze *noi relații* între fenomenele funcționale cunoscute și necunoscute, optice, acustice, și altele, și să le înregistreze într-o progresie îmbogățită prin organele corpului omenesc... *Din acest punct de vedere, creațiile au valoare numai atunci cînd produc relații noi, încă necunoscute*... noi trebuie să încercăm să lărgim sfera aparatelor (mijloacelor) utilizate, pentru scopuri productive (toate sublinierile îi aparțin lui Moholy).“ Ce propune Moholy pentru realizarea acestor deziderate ? Iată : „Dacă vrem să aducem la îndeplinire în domeniul fotografiei o reevaluare în direcție productivă, trebuie să folosim pentru aceasta sensibilitatea plăcii fotografice : să fixăm pe ea acele senzații de lumină (momente de jocuri luminoase) *elaborate de noi înșine* (cu aranjamente de oglinzi sau lentile, cristale transparente, lichide etc.)“. În mod concret, Moholy recomandă „fotografiatul fără aparat — fotograma“, care reprezintă „o nouă cucerire a materiei“ !

S-au reprodus cu cartea în față ideile lui Moholy cu privire la specificul fotografic. Nu se fac comentarii ; se lasă cititorul să tragă propriile sale concluzii. Deși mai înainte criticase faptul că fotografii imită curente plastice, prin ceea ce recomandă el, se ajunge de fapt la o reproducere a tendințelor nonfigurative în arte.

Ajuns în Statele Unite, după închiderea școlii de la Bauhaus, el deschide la Chicago o școală de fotografie. Aceasta n-a funcționat decît un

an, cu un număr de numai 14—15 elevi. Pragmatismul american nu s-a împăcat cu modul de a gândi al lui Moholy-Nagy, deși Muzeul de artă Modernă din New York (MOMA) i-a organizat o expoziție.

* * *

În preajma începutului războiului mondial II, la un secol de la apariția sa, fotografia reușise să se impună ca mijloc de expresie de sine stătător. Chiar dacă se mai purtau discuții despre faptul dacă fotografia este sau nu artă, ele sunau în gol, fiindcă fotografia se instalase solid în toate domeniile în care era nevoie de imagine.

În perioada dintre cele două războaie, de progres economic-industrial, dar și ascuțire a unor contradicții și de polarizare a ideilor politice, în domeniul artelor începe cavalcada schimbărilor. Artiștii, confrunțați cu aceste contradicții se fărâmițează în grupuri, migrează de la un grup la celălalt. Unii, după modelul dadaistilor, neagă aproape totul cu ironie și sarcasm, călcând tradițiile în picioare. Alții, ca suprarealiști, se cufundă în „eu“-urile lor, în mituri și misticism, întorcând spatele realității. Se anunțau vremuri grele.

IX

Presă, publicitate

„Fotografia este un puternic mijloc de expresie. Bine folosită, ea devine o mare forță de binefacere și înțelegere, folosită greșit, ea poate stârni multe incendii periculoase.”

W. EUGENE SMITH (1918—1979)

Ca și scrisul, fotografia este folosită în lumea de azi în cele mai diferite chipuri — de la proces-verbal de constatare, pînă la poem de fină subtilitate și elevație. Dar, spre deosebire de scris, fotografia are, după cum s-a mai arătat, calități cu totul speciale. Ea produce imagini concrete, cu o mare putere de credibilitate; fiind imagine stătătoare — nu ca cele mișcătoare ale cinematografului și televiziunii — ea poate fi privită, parcursă, analizată, în mod personal de fiecare privitor, în tihnă, oricînd, ori de cîte ori se simte nevoia. Aceste calități principale ale fotografiei, care o deosebesc de scris și de imaginile realizate de mîna omenească, fac ca ea să fie aleasă cu precădere în domenii în care adevărul, informația concretă, atracția vizuală sînt cerințe primordiale. Și, în lumea de azi, complexitățile de contradicții și semne de întrebare, se simte nevoia unui mijloc de expresie cu calitățile pe care le posedă fotografia.

Din marele număr de domenii care nu se mai pot lipsi de aportul fotografiei, s-au ales numai cîteva ca subiect de discuție mai amplă.

PROPAGANDA

Domeniu mult mai vast decît pare la prima vedere, cu implicații majore influențează opiniile unor mari mase de oameni. A „face propagandă” cu succes este o artă deosebită, care trebuie să țină seama de nenumărați factori obiectivi și subiectivi, de o strategie generală cu o gradație crescîndă, bine strunită. Exagerările, ca și minimalizările, încercările de măsluire a adevărului, stilul necorespunzător momentului și publicului adresat, repetițiile fără variație, logoreea, lipsa simțului de orchestrare a campaniei — reprezintă tot atîția factori de nereușită. Imaginea fotografică bine gîndită joacă un rol din ce în ce mai hotărîtor în orice campanie de propagandă. Un exemplu semnificativ: În timpul războiului mondial II, cînd Anglia se afla într-un moment foarte dificil, Churchill venise în Statele Unite să convingă guvernul și cercurile financiare să majoreze sprijinul acordat. Marele portretist Yusuf Karsh a primit sarcina să realizeze un portret cu Churchill pentru coperta revistei „Life”. Imaginea trebuia să-l arate pe Churchill ca omul neînfricat, hotărît și capabil să-l

înfrîngă pe nemți. Churchill nu-i acordase fotografului decît puține minute pentru portret. Karsh aranjase toate amănuntele tehnice dinainte. Churchill veni și se așază gînditor, cu nelipsita lui țigară de foi în colțul gurii. Karsh era nemulțumit de mimica lui Churchill — el dorea să realizeze o imagine cu „neînfricatul leu britanic“; văzînd că Churchill, în ciuda eforturilor sale, rămîne posac și pasiv, Karsh s-a apropiat de el și brusc i-a smuls trabucul din gură, ceea ce l-a înfuriat pe Churchill — asistentul lui Karsh a declanșat în acel moment. Coperta și-a îndeplinit rolul propagandistic.

Un exemplu de folosire a fotografiei într-o campanie de mari proporții, cu implicații sociale grave, a fost aceea inițiată în S.U.A. de Farm Security Administration (F.S.A.). Ca urmare a profunde crize economice din anii '30, situația din regiunile agricole ajunsese la proporții catastrofale. Trebuia făcut ceva pentru a alerta opinia publică și a o pregăti pentru legislația preconizată în vederea ajutoarei populației rurale, crunt lovită. În 1935 guvernul federal se adresează celor mai buni fotografi, cerîndu-le ajutorul în lupta împotriva depresiunii economice la țară. Primii care au răspuns la apel au fost *Arthur Rothstein* (n. 1915), *Walker Evans* (n. 1903) și *Dorothea Lange* (n. 1895). În timpul celor șapte ani cît a durat campania, au mai colaborat și alți fotografi, dintre care au devenit mai cunoscuți Ben Shahn, Jack Delano, Carl Mydans și Arthur Siegel. Întreaga activitate a fost coordonată de Roy E. Stryker, care nu era fotograf. El a explicat fotografiilor rostul misiunii lor și le-a oferit informații, făcînd o analiză sociologică. Nu au existat nici un fel de opreliști în ceea ce privește problemele tehnice sau stilul imaginilor.

Miile de fotografii realizate în timpul campaniei au fost valorificate ca ilustrații în ziare și reviste, ca afișe, pliante și albume. Majoritatea imaginilor au avut un caracter documentar, însă măiestria autorilor, subiectele abordate, dramatismul situațiilor au transformat documentele în simboluri, în opere cu o largă putere de generalizare și impact afectiv. Era prima campanie propagandistică de proporții mari care se sprijinea pe fotografia documentară. De aceea, în afară de realizarea unor obiective politico-economice concrete, campania a suscitat discuții în rîndurile criticilor de artă cu privire la specificul documentarului.

Fotografiile realizate în cadrul campaniei F.S.A. au constituit un șoc puternic pentru toți cei ce mai credeau în „miracolul american“. Parcă s-ar fi ridicat deodată cortina care ascundea spectacolul trist de mizerie și disperare al unei mari secțiuni a populației țării. Ogoarele părăginite, devastate de furtunile de praf, casele șubrede, mizerabile, gata să se prăbușească, familiile de țărani plecate în bejenie în căutare de lucru, dar mai ales fețele bărbaților, femeilor, ale copiilor, ochii lor triști, fără un licăr de speranță, toate fotografiile dintr-o lume pînă atunci necunoscută, ignorată, au devenit acte de acuzare. Opinia publică a fost electrizată, alarmată, a devenit conștientă de gravitatea situației și de urgența luării de măsuri.

Aportul fotografiilor la această însemnată campanie propagandistică a fost recunoscut în cele mai diferite feluri. Iată, de exemplu, ce scria Carl Lorentz în „U. S. Camera“ din 1941 : „(Dorothea) Lange, cu fotografiile ei care au fost reproduse în mii de ziare, în reviste și suplimente de duminică... a făcut mai mult pentru acești tragici nomazi (lucrători agricoli migratori) decît toți politicienii țării.“ Fotografia Margaret Bourke-White, împreună cu scriitorul Erskine Caldwell, a realizat, printre al-

tele, un album despre situația din sudul țării; apoi, ilustrațiile pentru un studiu sociologic despre un oraș în regiunea agricolă. Opera ei a fost calificată „un important document american”. Fotografia lui Arthur Rothstein „Tată și fii înfruntând o furtună de praf” (1936) (vezi fig. 86) a rămas ca document de mare valoare al unei epoci triste și operă de referință în istoria fotografiei.

Toți fotografii care au luat parte la campanie, precum și alți documentariști din acea vreme, au fost pătrunși de un adânc respect pentru adevăr și de dorința unei interpretări cât mai active. De aceea imaginile lor posedă o mare putere de influență și au darul de a zugrăvi o anumită lume reală, o anumită epocă.

Aceeași epocă, aceiași oameni l-au inspirat și pe scriitorul american John Steinbeck. El a scris cutremurătorul roman „Fructele Miniei”, pe baza căruia s-a realizat filmul cu același nume. Nu este nici o îndoială că multe din cadrele filmului au fost inspirate de fotografii realizate în cadrul campaniei F.S.A. Este interesant de notat că impactul stilului realist al fotografiilor s-a făcut simțit și în arta plastică americană, care, cel puțin pentru un timp, a fost și ea preocupată de realitățile aspre ale vieții.

„The Family of Man” (Marea familie a oamenilor).

Cea mai mare expoziție de fotografii a tuturor timpurilor. Peste două milioane de fotografii primite, din care s-au ales 503 din 68 de țări. Aproape zece milioane de vizitatori în cele 40 de țări din toată lumea în care a fost prezentată. Multe zeci de albume cu fotografii din expoziție editate în diverse limbi, în tiraje record. Nenumărate recenzii, comentarii, articole laudative și critice — în cotidiene și reviste de pe toate meridianele! Intr-adevăr, „The Family of Man” a fost un mare eveniment propagandistic. În decursul celor 30 de ani de la vernisajul ei, s-au făcut zeci de încercări de imitație; propagandiștii, fotografii, organizatorii de expoziții au avut ceva de învățat, fiecare în felul lui, de pe urma acestui experiment grandios.

„The Family of Man” a fost o acțiune propagandistică organizată de MOMA (Museum of Modern Art din New York). În acea perioadă, director al secției de fotografie a muzeului era Edward Steichen, despre care s-a vorbit în capitolul anterior. În 1955 avea 76 de ani, cu o mare experiență de organizator de expoziții fotografice.

Care au fost principalele obiective propagandistice urmărite?

— indiferent de rasă, culoarea pielii, religie, convingeri politice, toți oamenii se bucură, suferă, iubesc, muncesc la fel, de la naștere pînă la moarte;

— toată omenirea este o singură familie, ea poate și trebuie să trăiască în pace și înțelegere;

— prin această expoziție să se lanseze întregii omeniri un mesaj de speranță și unitate;

— să se dovedească că MOMA este capabil să intereseze nu numai un cerc restrîns de esteti, dar are capacitatea să pătrundă în mase de milioane;

— să se dovedească că fotografia poate fi un instrument de propagandă socio-politică cu largă eficacitate.

Steichen, cu o echipă de specialiști, a elaborat planul expoziției și a triat mii de fotografii din toată lumea — de la fotografi celebri, dar și de

la amatori necunoscuți, aproape în exclusivitate instantanee cu oameni de redusă, pentru a găsi locul potrivit fiecărei imagini, creînd legătură și inovații, expoziția a reprezentat un mare pas înainte în arta prezentării impact vizual coordonat.

Expoziția a fost organizată pe secțiuni și fiecare purta un titlu : creație, naștere, dragoste, muncă, moarte, dreptate, în căutarea cunoașterii, înghesuirea fotografiilor și fiecare fotografie avea alte dimensiuni și decupaje corespunzătoare — pe panouri mari erau reproduse texte scurte. În acest mod, panotarea lucrărilor era aerisită, dînd vizitatorilor răgazul de a privi pe fiecare în tihnă, de a citi textele (care nu erau explicații la fotografii) și de a medita.

Marea varietate a subiectelor, a situațiilor surprinse pe viu, a expresiilor oamenilor, a detaliilor semnificative și a atmosferelor ambientale, a avut darul să imprime cu putere în conștiințele vizitatorilor mesajul umanist al expoziției. În afară de succesul propagandistic, expoziția a devenit un eveniment cultural-artistic cu urmări vizibile în stilul fotografic : s-a răspîndit în masa fotografiilor amatori instantaneul cu conținut, stilul „surprinderii pe viu“ în momentul hotărîtor, fotografia „live“ (vie), cu valorificarea calităților lumii existente. Expoziția a contribuit mult la schimbarea generală a atitudinilor la privit, la alegerea subiectelor, la realizarea fotografiilor. A apărut un mod nou de a vedea și a reda lumea. Cotidianul a început să se aureoleze cu valențe noi, mai sensibile, cu puteri de generalizare pe planuri multiple.

Expoziția fiind realizată în atmosfera de relaxare următoare războiului, avînd obiective propagandistice bine definite, care impuneau pătrunderea în mase cît mai largi de niveluri culturale foarte diferite, bineînțelese, că a cerut, la alcătuirea ei, unele concesii cu privire la calitatea artistică și la modul de contactare a acestui public imens. Mulți critici au exagerat lipsurile expoziției ; în istorii ale fotografiei unii autori au ignorat-o pur și simplu (Beaumont Newhall, Jean-Luc Daval). Totuși, oricine ar răsfoi chiar și azi, după mai bine de 30 de ani, un album cu fotografii din expoziția „The Family of Man“, va admira multe lucrări, va simți emoție și, ceea ce este foarte important, va putea să-și formeze o idee despre atmosfera din acele timpuri, despre idealurile și speranțele, despre modul de a gîndi al unei epoci apuse.

S-au dat numai cîteva exemple de campanii propagandistice. Ele sînt însă nenumărate și continue, sub cele mai diferite forme. Creatorii de „imagine“ se folosesc de orice prilej și mijloc, de la campanii zgomotoase, pînă la cele foarte discrete, cînd publicul nici nu-și dă seama că este manipulat.

PRESA ȘI FOTOGRAFIA

Înainte de a trece la discutarea fotografiei în presă, se cer făcute cîteva observații chiar despre presă în general. Primul aspect, determinant în ceea ce privește conținutul unui ziar sau reviste, este că, de regulă, cheltuielile pentru producerea ziarului — hîrtie, tipar, salarii etc. — sînt cu mult

mai mari decât prețul plătit de cumpărătorul ziarului. Diferența se acoperă din încasările pentru marea și mica publicitate, subvenții date de partide politice, guvern, biserică și alte organe interesate. Al doilea aspect ține de concurență, de lupta pentru un tiraj cât mai mare, fiindcă prețul reclamelor este funcție de plafoane de tiraj. Există, în lumea capitalistă, și ziare care se laudă a fi „independente”, ceea ce înseamnă în vocabularul curent că sînt „miei care sug la mai multe oi”. Pe scara cea mai de jos sînt ziare specializate în șantaj de diferite proporții, care dau abonamente „speciale” cu prețuri mari unor întreprinderi și instituții, cu asigurarea că nu le vor critica, nu le vor ataca, nu se vor ocupa de matrapazlicurile lor — exact ca și mafia care „protejează” pe cei care înțeleg să plătească. Cu cît o revistă este mai „elegant” tipărită, pe hîrtie lucioasă, cu multe pagini color, cu atît cel care o cumpără pentru un preț derizoriu, trebuie să-și dea seama că nu va găsi în ea nici un adevăr pe probleme esențiale.

Cu cîtăva vreme în urmă, stînd de vorbă cu redactorul șef-adjunct al unei reviste ilustrate de mare tiraj din R.F.G., am fost plăcut surprins de cultura acestui om, de vederile lui de stînga, de poziția lui morală. L-am mărtusirit impresia mea și l-am întrebat surprins: „Cum se face că ideile dumneavoastră, convingerile dumneavoastră, nu sînt reflectate în publicația pe care o conduceți?” A urmat un zîmbet, un scriitor l-ar califica „amar”; după o tăcere penibilă veni răspunsul: „Existența noastră depinde de tiraj. Cum s-ar ridica nivelul cultural al revistei, tirajul ar scădea vertiginos. Marele public vrea senzație, scandal, femei goale pe copertă. Scăderea tirajului înseamnă venituri mai mici, care nu ne-ar acoperi cheltuielile. Orice luare de poziție pe o problemă majoră poate însemna retragerea publicității unui mare trust căruia nu i-ar conveni punctul de vedere exprimat de noi. De aceea...”

După aceste observații preliminare despre presa capitalistă, se poate trece la abordarea unora din aspectele principale ale fotografiei de presă. Trebuie neapărat semnalată deosebirea fundamentală dintre caracterul fotografiilor destinate ziarelor cotidiene și cel al fotografiilor folosite de revistele ilustrate de mare tiraj. Valoarea lor în redarea unei imagini a lumii este diferită. În cotidiene, fotografiile sînt mai strîns legate de evenimentul zilei, de moment — politic, protocolar, artistic, dar și senzational — crime, accidente, incendii. Calitatea generală a fotografiilor suferă din cauza presiunii timpului, trebuind să ajungă în tipografie fără întîrziere. Este inevitabil ca fotoreporterul care lucrează, pe de o parte, sub presiunea timpului și, pe de altă parte, este confruntat zi de zi, an după an, cu o gamă relativ restrînsă de subiecte, să ajungă la plafonare, la soluții-șablon. Sensibilitatea lui se tocește cu timpul, ajungînd să lucreze după instinct, pe baza unui automatism care se numește „profesionalism”. Fotografiile lui sînt consemnări fugitive, fără adîncime. Mai important este să fie de față la un eveniment, decât să realizeze fotografii de calitate. Din confruntările zilnice cu secretarul de redacție, el știe prea bine „ce se cere” și a învățat să se încadreze în limitele impuse, care înseamnă, în cele mai multe cazuri „document insolit cu interes uman”, noutate sub toate aspectele, evitarea subiectelor care ar strica „imaginea” orașului, a autorităților, a oamenilor care conduc.

Multe dintre fotografiile care se publică în ziare sînt transmise de la mari depărtări, de agenții de presă. Bineînțeles că și aceste fotografii se încadrează în aceleași reguli nescrise. Singura deosebire este că sistemul de transmisie devine din ce în ce mai rapid, chiar prin satelit, cu performanțe uluitoare în ceea ce privește calitatea tehnică a imaginilor.

Este adevărat că istoricul care cercetează chipul unei epoci, obține din ce în ce mai des o documentare valoroasă din fotografiile publicate în ziare. El trebuie însă să cunoască adevărul despre „regulile” realizării acestor fotografii, să fie mai întâi familiarizat cu spiritul care domnește în presa unei epoci. În cartea „Photojournalism” (Editura Time-Life) se arată cu mult cinism: „Acolo unde este vorba de oameni și evenimente, nu există fotografie obiectivă — după cum nu există nici ziar cu adevărat neutru.” (pag. 96). În mod eufemistic, lipsa de obiectivitate este numită „colorare”. Manipularea știrilor și a fotografiilor are un spectru larg de posibilități spații de mărimi diferite, publicare pe prima pagină sau izolarea în interiorul ziarului, schimbarea încadrării prin tăierea fotografiilor, explicații tendențioase sub fotografii.

„Colorarea” se practică, desigur, și în celălalt domeniu al presei, în marile reviste ilustrate. Aici fotografia joacă un rol mult mai important și calitatea ei tehnic-artistică este mult superioară. Publicistica fotografică, în reviste ilustrate de mare tiraj cum se cunosc azi, își are începuturile în anul 1929, cu apariția revistei „Münchener Illustrierte Presse”. Inițiatorul noii modalități de a folosi fotografii a fost ziaristul Ștefan Lorant. Înaintea lui au existat reviste ilustrate doar cu fotografii separate sau în grupaje. Ideea nouă, fundamentală, de abordare vizuală a subiectelor, pusă în aplicare de Lorant, a fost fotoreportajul, adică publicarea unui număr de imagini, organizate pe o singură temă, astfel că redarea subiectului să fie mai profundă, mai completă, mai intensă, decât este posibil printr-o singură imagine. În fotoreportaj, fiecare fotografie devine o parte dintr-un întreg, pierzându-și caracterul de entitate separată. Astfel un subiect poate fi istorisit, urmărindu-l în desfășurarea sa în timp. Un subiect mai poate fi urmărit tematic, în mod multilateral, prezentând aspecte diferite. Prin fotoreportaj se poate depăși bariera spațiu-timp, care constituia o frână în exprimarea fotografică.

Lorant a mai lansat procedeul machetării, cu combinație între fotografii și texte, cu repartizare de mărimi diferite fotografiilor după valoarea lor de conținut sau reușită artistică. Experimentându-se în continuare diferite forme de reportaj și formule de machetare, s-au făcut mereu progrese în noua formulă de prezentare vizuală, interesul pentru reviste ilustrate fiind în continuă creștere. Activitatea lui Lorant și a grupului de fotoreporteri cu care lucra, a fost însă curmată de autoritățile naziste. Lorant, Felix Mann și alți fotografi au reușit să fugă din Germania și s-au stabilit la Londra, unde s-a editat mai întâi revista „Weekly Illustrated”, și, mai târziu (în 1938), „Picture Post”.

Nu a întârziat mult ca noua formulă să fie copiată în S.U.A. Din numărul destul de mare, la început, de reviste sub influența ideilor lui Lorant (Look, Life, Photo, Focus, Pic, Click, Picture și See), numai două au supraviețuit pînă relativ curînd: „Life” și „Look”. În Franța a apărut relativ scurtă vreme revista ilustrată „Vu”, însă pe altă formulă și în condiții tipografice inferioare. „Paris Match” a apărut mult mai târziu. În Germania revistele ilustrate au devenit organe de propagandă, cum era, de exemplu, revista „Signal”. După război au proliferat revistele ilustrate în R.F.G., cele mai cunoscute fiind „Quick”, „Stern”, „Bunte Illustrierte”, iar în R.D.G. „Neue Berliner Illustrierte”. Toate aceste reviste s-au bazat în cea mai mare parte pe ideile fundamentale ale lui Lorant și pe completările rafinate elaborate de echipa redacțională de la „Life”.

În primul număr al revistei „Life” (23 noiembrie 1936), s-a publicat manifestul-program al publicației. Oricine se interesează de presă și fotografie cunoaște acest manifest rămas celebru: „A vedea viața; a vedea lumea; a fi martorul ocular al marilor evenimente; a urmări fețele celor săraci și gesturile celor mândri; a vedea lucruri neobișnuite — utilaje, armate, mulțimi, umbre în junglă și pe lună; a vedea rezultatele muncii omului — picturile sale, turnuri și descoperiri; a vedea lucruri la mii de mile depărtare, lucruri ascunse de ziduri și din interiorul odăilor, lucruri de care este periculos să te apropii; femeile pe care le iubesc bărbații și mulți copii; a vedea și a găsi bucurie în a vedea; a vedea și a fi minunat; a vedea și a învăța.”

„Life” a crescut în mod vertiginos și s-a răspândit în toată lumea. Tirajul a ajuns la cifre încă neatinse: opt milioane de exemplare pe săptămână! O redacție mare, alertă, cu inițiative curajoase, idei mereu noi, măiestrie publicistică de înaltă calitate. Dar principala bogăție a revistei au fost fotoreporterii angajați și colaboratorii externi, care considerau a fi o mare cinste să le apară materiale în „Life”. Era ca un blazon care îi distingea față de marea masă a celorlalți fotoreporteri. Este imposibil a enumera pe toți fotografii care au colaborat la „Life”. Poate că este și mai bine ca, în locul unei lungi liste de nume (numai cei angajați erau în anumite perioade mai mult de treizeci), să se analizeze mai pe îndelete munca și gândurile câtorva dintre „cei mari”.

Primul mare fotoreportaj (nouă pagini de revistă plus coperta), chiar din primul număr, a fost realizat de Margaret Bourke-White, cunoscută din timpul campaniei F.S.A. Au urmat multe sute de fotoreportaje cu subiecte din toată lumea, despre o problemă foarte variată, tratate pe baza multor stiluri de abordare publicistică. Sînt reportaje care au rămas celebre, în timp ce altele s-au pierdut în anonimat. Una dintre marile personalități din domeniul fotoreportajului, care a colaborat timp îndelungat cu „Life”, a fost *W. Eugene Smith* (1918—1979). Posedînd o deosebită măiestrie tehnic-artistică, el a fost un demn urmaș al lui Paul Strand, reușind să îmbine militantismul politic cu un subtil simț pentru calitatea estetică a imaginilor sale. Proeminentă personalitate în lumea fotografică. Smith declară de la început, în notele sale despre fotoziaristică (1948): „Fotograful de presă nu poate avea decît o abordare personală; îi este imposibil să fie întru totul obiectiv. Cîstit — da. Obiectiv — nu.”

Conceptiile lui Smith despre munca fotografului-artist în presă sînt determinate de un profund simț moral, de răspunderea față de marea masă de cititori. El spune: „Fotograful trebuie să poarte răspunderea pentru munca sa și efectul pe care ea îl produce”. Analizînd etapele realizării unei imagini, Smith reliefează marele rol pe care îl joacă interpretarea personală a subiectului, arătînd că „Pînă la și inclusiv momentul declanșării, fotograful lucrează într-un mod subiectiv de netăgăduit. Prin alegerea sa a modalităților tehnice (care devin un instrument de determinare a emoțiilor), prin selectarea elementelor subiectului cuprinse în lăuntru suprafeței negativului și prin decizia sa asupra momentului exact al declanșării, el combină variabilele interpretative într-un întreg cu putere emotivă, care va deveni baza formării de opinii pentru publicul care va privi imaginea.” Smith admite că „majoritatea reportajelor fotografice cer o anumită organizare, rearanjare și regie, pentru a da imaginilor o coerență plastică și editorială” și adaugă „ori de cîte ori aceasta se face

pentru a traduce mai bine spiritul subiectului, atunci este un procedeu etic", însă „dacă schimbarea devine o pervertire a subiectului“, sub orice motiv, atunci „în mod evident devine o chestiune de cea mai mare gravitate.“ El spune despre fotoreporteri, că trebuie să fie „oameni integri, fără prejudecăți, sinceri, avînd inteligența și instinctul necesar pentru a pătrunde pînă în miezul relațiilor omenești și măiestria rară de a comunica lumii descoperirile lor obiective. Puțini oameni au aceste calități, însă etaloanele ziaristicii trebuie să fie cît mai înalte“.

Lupta lui pentru onestitate, pentru informarea publicului despre adevărul marilor evenimente, era cît pe aici să-l coste viața. În timpul războiului mondial II, Smith era în zona Pacificului. Spre deosebire de alți reporteri, care transmiteau imagini despre latura spectaculoasă, Smith și-a îndreptat atenția spre infanteristul de rînd, cel care ducea pe umerii lui greutatea războiului, dînd dovadă de eroism și care a dat cel mai mare număr de victime. În imaginile lui, Smith a căutat să zugrăvească toate ororile războiului modern în speranța că imaginile lui cutremurătoare vor mobiliza masele la lupta împotriva altor războaie. El spunea : „De fiecare dată cînd apăsam pe declanșator, era un strigăt de condamnare (a războaielor)“. Vrînd să surprindă fața, mimica unui infanterist cînd iese din tranșee și pornește la atac, Smith a ieșit primul, cu aparatul îndreptat spre subiectul său. A fost grav rănit de schijele unui obuz japonez.

În 1954, Smith spunea : „Mi-ar place să visez că sînt un artist într-un turn de fildeș. Totuși este imperativ ca eu să vorbesc oamenilor, așa că trebuie să părăsesc turnul de fildeș.“

Cu ocazia unei vizite în Japonia, Smith a fost informat despre drama locuitorilor din satul de pescari Minamata, contaminat de deșeurile industriale conținînd un derivat de mercur de la corporația Chisso. Locuitorii au fost otrăviți, paralizați, copiii s-au născut cu malformații. Nici corporația, nici guvernul n-au luat măsuri de oprire a poluării și nu s-au plătit despăgubiri de nici un fel, în ciuda marșurilor revendicative organizate de locuitori. Smith a fost impresionat de drama locuitorilor și s-a hotărît să-i ajute prin forța imaginilor sale care să influențeze opinia publică. El a început prin încercarea de a cîștiga încrederea locuitorilor, dezamăgiți de alți reporteri care veneau, căutau senzaționalul și plecau.

Cu cît stătea mai mult la Minamata, cu atît înțelegea mai bine profunda dramă din sat. Încetul cu încetul, el a putut să-i fotografieze fără ca ei să-l considere un stăin. După un an, a început să publice fotografii și fotoreportaje în reviste japoneze și să prezinte fotografii la televiziune. Campania lui a avut efectul dorit : oprirea sursei de poluare și acordarea de despăgubiri. Smith a proiectat un mare album de fotografii despre Minamata. Pentru a-l realiza, el a stat trei ani și jumătate în sat. Albumul cu viața și drama pescarilor din satul Minamata a apărut în 1975 la New York (fig. 87).

Valoarea unui fotograf nu se măsoară doar pe baza cîtorva fotografii reușite. Au fost mulți fotografi care au avut începuturi promițătoare, dar s-au plafonat repede și au dispărut. Alții au trecut ca un meteorit pe firmamentul presei sau artei, apoi s-au epuizat tot atît de repede cum au apărut. Adevărata valoare reiese din analiza întregii sale opere, din modul consecvent în care își exprimă convingerile prin lucrări de înaltă calitate artistică. De astfel de foto-ziaști va fi vorba în cele ce urmează.

În istoria fotografiei de presă, Dr. Erich Salomon (1886—1944) a rămas o figură proeminentă, atît ca inovator în tehnică, cît și ca fotoziarist cu o concepție foarte modernă. Lucrînd cu un aparat de format mic pentru

vremea aceea, Ermanox cu plăci 6 1/2/9, cu obiectiv Ernostar 1:2, el avea darul să pătrundă în cele mai secrete locuri — parlament, tribunale, Liga Națiunilor — unde realiza fotografiile, de cele mai multe ori neobservat. El a lansat în presă stilul fotografiilor surprinse pe viu la lumina existentă. Datorită lui, ne-au parvenit imagini cu atmosfera încărcată, tensionată, dinaintea războiului mondial II, din Germania și de la Liga Națiunilor. El reușea să fie prezent chiar și la cele mai închise întâlniri ale miniștrilor de externe. Într-o fotografie făcută de el, se vede Aristide Briand, înconjurat de alte personalități, arătând zîmbitor cu degetul spre aparat. Se povestește că în acel moment Briand a spus: „A venit și Salomon, atunci putem începe discuțiile!” Tot Briand l-a numit pe Salomon „Le roi des indiscrets” (regele indiscreților) (fig. 88).

Din arhiva de 10 000 de negative care a fost salvată (Salomon a fost prins de hitleriști în Olanda în 1943, trimis la Auschwitz, unde a murit în 1944), s-a alcătuit un album și, în 1986, s-a organizat o expoziție la Photokina cu o selecție din lucrările lui.

Stilul lui Salomon a fost preluat de mulți fotoreporteri, mai cunoscuți fiind Felix H. Man și Alfred Eisenstaedt. Aceștia au reușit să fugă din Germania hitleristă și să-și continue activitatea fotografică în Anglia și S.U.A. Noul gen de fotografie s-a răspândit în lumea anglo-saxonă sub denumirea de „Candid shots”.

Surprinderea pe viu la lumina existentă a fost ridicată la un înalt nivel de măiestrie de un alt fotograf din categoria celor mai buni: *Henri Cartier-Bresson* (n. 1908). Cartier-Bresson este cu totul diferit de W. Eugene Smith, cu un simț estetic rafinat, pătruns de spiritul culturii carteziene, cu un umor specific francez, cu obiceiul plimbării prin oraș, care îi era propriu și înaintașului său, Atget. În limba franceză sînt două cuvinte des folosite, care nu își au corespondentul exact în nici o altă limbă: „flâner” și „musarder” — a se plimba fără vreo țintă precisă și a-și pierde vremea amuzîndu-te cu fleacuri. Aceste două cuvinte par să caracterizeze o mare parte din activitatea fotografică a lui Cartier-Bresson. El s-a „plimbat fără vreo țintă precisă” prin toată lumea, așteptîndu-se în fiecare clipă să fie surprins de ceva, să descopere poezia insolitului cotidian.

Întrebat odată cum se pregătește pentru un reportaj, cum se documentează, el a răspuns: „ducînd viața unui om de cultură.” El și-a început cariera în fotoziaristică de pe o bază foarte solidă: dezvoltarea simțului plastic prin studiul picturii (în atelierul lui André Lhote) și înțelegerea mecanismelor formării imaginii, lucrînd un număr de ani în cinematografie ca asistent al lui Renoir.

În general el este foarte scump la vorbă și nu-i place să acorde interviuri. Cînd este asaltat cu întrebări de ziariști sau fotografi, el scoate din buzunar o foaie de hîrtie pe care sînt descrise metodele lui de lucru. Așa a făcut și cînd a fost oaspetele A.A.F. la București, în anul 1975.

Unul dintre cele mai frumoase albume cu 126 din fotografiile lui este „*Images à la Sauvette*” (Imagini surprinse) Editura „Verve”, Paris 1952 — cu o copertă special executată de marele pictor Henri Matisse. În introducerea la acest superb album, Cartier-Bresson își deapănă gândurile, face mărturisiri, își expune unele din metodele de lucru. Motto-ul albumului, sub influența căruia și-a desfășurat toată activitatea, este cit se poate de semnificativ. Iată-l: „Nu există nimic pe lume care să nu își aibă momentul decisiv”. Sub o fotografie explicația este: „mergeam în spatele acestui om și deodată el s-a întors spre mine”; la alta „am intro-

dus aparatul printr-o crăpătură (a unui gard) tocmai în momentul când omul a sărit“.

S-a scris mult despre Cartier-Bresson ; fotografiile lui au fost comen- tate în fel și chip. Pentru a nu repeta ceea ce se știe, în cele ce urmează se prezintă succint, chiar din prefata sa, câte ceva din esența gândirii sale.

- a regiza (fotografiile) ar fi o înșelătorie ;
- reportajul este o operație progresivă a capului, ochiului și inimii ;
- (când fotografiezi) trebuie să fii pregătit ca la tenis ;
- se va evita mitraliatul, făcând fotografii repede și mecanic ;
- dintre toate mijloacele de expresie, fotografia este singurul care fixează o clipă anume ;
- trebuie să te apropii de subiect fără să fii observat — chiar dacă e vorba de o natură moartă ;
- nu se fac fotografii cu „flash“, dacă n-ar fi decât din respect față de lumină, chiar când lipsește ;
- este suficient să fim lucizi față de ce se întâmplă și cinstiți față de ce simțim ;
- evenimentul, prin propria sa funcție, provoacă ritmul organic al formelor ;
- ce este mai efemer decât o expresie pe un obraz ? ;
- înțelegerea oamenilor este legată de structura psihologică a foto- grafului însuși ;
- pentru ca un subiect să influențeze cu toată intensitatea, trebuie să se stabilească cu rigoare relațiile de forme ;
- fotografia este pentru mine descoperirea în viața reală a unui ritm de suprafețe, linii și valori ;
- compoziția este ... coordonarea organică de elemente vizuale ;
- nu se compune în mod gratuit, trebuie să existe o necesitate și con- tinutul nu poate fi separat de formă ;
- compoziția trebuie să fie una din preocupările noastre constante, însă în momentul fotografierii, ea nu poate fi decât intuitivă ;
- aparatul este o sculă pentru noi ... manipularea lui trebuie să de- vină un reflex ;
- limbajul fotografic este un rezumat al gândirii ;
- publicațiile ilustrate pun în valoare ce ai vrut să spui, dar uneori, din păcate, deformează mesajul ;
- o fotografie este pentru mine recunoașterea simultană, într-o frac- țiune de secundă, a unui fapt și, pe de altă parte, a unei organizări rigu- roase a formelor percepute vizual, care exprimă acest fapt.

După cum se vede, din concepțiile lui și din analiza operei sale foto- grafice, Cartier-Bresson s-a limitat a fi un fotograf-poet hoinar, în cău- tare de frumuseți și ritmuri, momente decisive în care se îmbină insolitul, exotismul și umorul cu o compoziție riguroasă. Adevărul, pe care n-a putut să-l evite, este superficial, înregistrat fără pasiune, fără militantism politic- moral, mai mult platonice și epicurean. Multe din fotografiile lui seamănă mai curând cu imagini de reclamă turistică, decât cu observații reporteri- cești și stilul lui este mai mult alert și elegant decât penetrant.

Totuși Bresson, cu fotografiile sale foarte plăcute la vedere, care satisfac în mod agreabil curiozitatea unui mare public, a avut mai mult succes decât Smith. Pentru el Louvre și-a deschis porțile, organizându-i

o mare expoziție — prima expoziție de fotografii în acest muzeu prestigios. Expozițiile lui au circulat aproape în toată lumea, cu mare succes de public.

Lumea lui Smith — lumea lui Bresson. Fațete diferite ale aceleiași lumi, sau aceleași fațete privite de oameni diferiți. Care este adevărata imagine a lumii? Se poate crea o asemenea imagine? Pictorii și ei caută această imagine elusivă. Scriitorul și poetul de origine irlandeză Oscar Wilde (1854—1900) caută să eludeze răspunsul printr-o butadă, spunând că „viața imită cu mult mai mult arta, decât arta viața”. În istoria artei „De la Expresionism pînă la Soul and Body Art” de Christa Murken-Altrogge și Axel Hinrich Murken (editura Du Mont, Köln, 1985) se enumeră „numai cîteva variante în spatele cărora se ascunde încercarea artistului de a împrumuta viziunea sa unei redări „reale” a adevărului”. Aceste curente sînt: Realismul magic, suprarealismul, neorealismul, realismul fantastic, realismul social, realismul critic, realismul capitalist, realismul socialist, realismul fotografic, hiper-realismul și realismul politic.

Care este adevărata imagine a lumii?! Credincioșii imperativului de a arăta „lumea, lumii” fotoziariștii cutreieră țară după țară, sînt de față la marile evenimente și la întîmplările cotidiene, observă, se minunează și se revoltă, caută, caută mereu adevărul. În această căutare încăpățînată, unii și-au pierdut viața. *Robert Capa* (pe numele adevărat Andrei Friedman — 1913—1954) a căutat imaginea lumii în timpul încrîncenatelor încleștări dintre oameni — în războaie, în „laboratorul morții”, cum și-a intitulat unul din celebrele sale albume. Redînd fața odioasă a războaielor, el, ca și W. E. Smith, ca și alți fotoreporteri de război, își ducea lupta lui împotriva tuturor războaielor. Capa a participat la cinci războaie, începînd cu războiul civil din Spania împotriva fascismului. Într-una din fotografiile cele mai cutremurătoare făcute în timpul acestui război, a surprins un soldat atins mortal de un glonte în timp ce sărea la atac. Este o imagine unică a morții care își lovește victimele „din zbor” (vezi fig. 89). Unuia dintre colegii săi i-a spus: „dacă fotografiile tale nu sînt destul de bune, înseamnă că n-ai fost destul de aproape.” Capa a fost întotdeauna „aproape”, în miezul învîlmășelii, ca să surprindă și să redea, să arate lumii măcelul oribil care pătează cu sînge nevinovat fața omenirii. Lupta lui a luat sfîrșit cînd o mină a explodat sub el în timpul războiului din Indochina (Vietnam). Fotografiile, albumele lui supraviețuiesc ca act de acuzare împotriva războiului.

Colegul lui Capa, *David Seymour* (1911—1956) și-a întîlnit moartea în timpul războiului de la Canalul Suez. În afara imaginilor de război, el a fotografiat cu o adîncă înțelegere și compasiune, victimele războaielor, persoanele deplasate, refugiații, și mai ales copii rămași orfani, infirmi, părăsiți, înfomețați. „Copiii din Europa” este titlul unui album cu fotografiile lui, editat de U.N.E.S.C.O. în 1949 — o fațetă cu un adevăr trist despre lumea în care trăim.

Werner Bischof (1916—1954), fotoziarist elvețian cu calități excepționale, animat de un cald umanism. Ca și Capa, și el a fost fotoreporter în războiul din Indochina. Iată ce îi scria el soției sale în 1952 de pe front: „... are loc o încăierare sinistă și eu văd clar cine va învinge... De ce acest război hidos?... există o mare ură împotriva europenilor. Acesta este un adevăr fundamental... Omul alb și-a trăit traiul în Orientul îndepărtat.” În reportajele sale din Japonia, Coreea, Hongkong și India, el scotea în evidență suferințele cauzate de exploatarea colonialistă, dar în

același timp, se apleacă cu admirație în fața frumuseții tradițiilor culturale ale unor popoare care erau considerate doar obiect de jaf. Prin activitate, el a dovedit că nu poate exista demarcație între convingeri și periculoase din munții Anzi. Era în curs de elaborare a unui fotoreportaj cu locuitorii platourilor înalte din Anzi. Imaginea adevărată a lumii nu se lasă capturată fără sacrificii.

Nevoia zilnică de imagini a sutelor de mari cotidiene și reviste ilustrate are proporții tot atât de senzaționale ca și subiectele fotografiilor făcute. Dacă se privesc unele fotografii de la mari evenimente internaționale, se poate vedea o armată de fotoreporteri și operatori T.V. cu obiectivele îndreptate spre „oamenii care hotărăsc soarta omenirii”. Ei așteaptă o îmbrățișare, o strângere de mână, un gest, un zîmbet. Fiecare nuanță a modului cum decurge întâlnirea va fi scoasă în relief și comentată cu litere de o șchioapă. Pentru a astîmpăra „foamea de imagini” a milioaneilor de cititori, fotoreporterii se duc în jungla fierbinte sau în gheturile antartice, sînt prezenți în taberele „rebelilor”, pîndesc zile și nopți vreo actriță „celebră” ca să-i surprindă o imagine din viața „intimă” — peste tot „unde se întîmplă ceva” nu se poate să nu fie prezent și un fotoreporter.

Este vorba numai de o foame de imagini provocată de pierderea încrederii în cuvîntul scris? Este oare numai dorința cititorului de a deveni „martor ocular” al evenimentelor pentru a-și putea trage propriile concluzii? Răspunsul la aceste întrebări, și alte multe, nu este deloc simplu. El face parte dintr-o problemă foarte vastă, a angrenajelor comunicării în masă, a ceea ce a început să se numească „mass media”, cu implicații în lumea finanțelor și a politicii. A expedia pe scurt, în cadrul spațiului limitat la dispoziție, această complicată interrelație, ar da dovadă de superficialitate. Este necesar ca cititorul să se documenteze singur, parcurgînd un număr de cărți de specialitate printre care și interesanta lucrare a lui René Berger „Mutația Semnelor”, apărută în editura Meridiane în 1978. Cartea menționată se termină cu o întrebare fundamentală cu valoare de esență: „Finalitatea profitului se va putea oare subordona fericirii oamenilor?”

FOTOGRAFIA ȘI PUBLICITATEA

Cei care au luat contact cu problematica mass media vor cunoaște contextul în care se plasează publicitatea. Nu se poate nega utilitatea publicității, a reclamei, atât pentru producător, cît și pentru consumator. Într-o societate de consum, mai ales, în care se produc bunuri în masă, multe similare, lupta de concurență ajunge la proporții uluitoare. Lansarea unui nou produs devine o operație foarte costisitoare de strategie economică, începînd cu cercetarea pieții, pînă la lupta pentru spațiul cel mai propice pentru fotografia de reclamă în ziare și reviste, în centrele aglomerate, în stațiile de metrou etc. Pentru ca o întreprindere să facă reclamă, se adresează, în cele mai multe cazuri, unei agenții de publicitate. Aceste agenții au ajuns și ele întreprinderi foarte mari, cu un personal numeros de specialiști, desenatori și scriitori de texte, proiectanți, agenți, economiști, juriști, chiar și psihologi și sociologi.

John Caples, autorul mai multor cărți despre teoria și practica reclamei, propune șapte criterii de care trebuie ținut seama într-o reclamă : se adresează ea publicului corespunzător ? creează interes ? determină o dorință de a cumpăra ? poți arăta că prețul este corespunzător calității ? se stabilește încrederea cumpărătorului ? se prezintă modalitatea de a obține produsul ? se convinge cumpărătorul să se decidă repede ?

În cartea sa „Confesiunile unui om din publicitate“, David Ogilvy (Ballantine Books, New York, 1972) afirmă : „În repetate rânduri, anchetele au arătat că fotografiile (de reclamă și afiș) „vînd“ mai mult decît desenele. Ele îi atrag mai mult pe cititori... și vînd mai multe mărfuri. Fotografiile prezintă o realitate, pe cînd desenele, fantezie, care este mai greu de crezut.“

Deoarece, în cele din urmă, impactul fotografiilor asigură succesul reclamei, exigența pentru calitate tehnic-artistică a fotografiei, a fiecărui amănunt, este foarte ridicată. Puțini fotografi pot satisface aceste cerințe și mult mai puțini își pot asigura condițiile tehnice necesare pentru realizarea unor fotografii impecabile. Pentru ca cititorul să poată să-și dea seama de implicațiile multiple tehnico-organizatorice în procesul de realizare a unei singure fotografii de reclamă, se vor extrage cîteva pasagii dintr-una din cărțile colecției Time-Life : „Studioul“, consacrate unui studio din New York specializat în fotografii de publicitate.

Un studio este indispensabil pentru fotografia publicitară, dacă n-ar fi decît pentru faptul că fotografiile de reclamă pentru sărbătorile și sezonul de iarnă trebuie făcute vara, și fotografiile pentru sezonul de vară se fac iarnă : spațiul publicitar cel mai avantajos se contractează cu multe luni înainte (marile întreprinderi fac contracte chiar pe mai mulți ani, rezervînd un anume spațiu) și tipografiile revistelor color de mare tiraj tipăresc paginile de reclamă cu 3—4 luni înainte de data apariției.

Studioul menționat este instalat într-o clădire mare, foarte solid construită, cu mai multe etaje, concepută inițial ca spațiu de parcare pentru mașini.

Echipa studioului este formată din 25 de angajați permanent, cu specialități și meserii foarte variate. În vîrfurile piramidei se află un „creier coordonator“ care îndeplinește mai multe funcții, de la contabil la șef de producție. În biroul lui este atîrnată o hartă mare a orașului și a împrejurimilor. Din loc în loc sînt înfipite ace cu stegulețe cu cifre și litere, care corespund unor fotografii Polaroid cu fațade de prăvălii, interioare cu diferite stiluri de mobilă, ateliere, grădini — tot ce ar putea servi ca locație pentru cele mai diferite fotografii. „Organizarea perfectă ne mărește eficiența cu 25%“ afirmă el. Un agent achizitor este mereu pe teren : vizitează clienții și agențiile de publicitate, stabilește contacte noi, face propuneri, semnează contracte.

Componenta unei echipe de studiu de publicitate (în care se execută și reclame pentru T.V.) are multe asemănări cu cea a echipelor de personal auxiliar al studiourilor cinematografice. Ea cuprinde electricieni, tîmplari, vopsitori, croitorese, coafori și oameni „pricepuți la toate“. O funcție foarte importantă o are directorul artistic, care o cumulează și pe cea de scenograf. El elaborează cadrul în care se va realiza fotografia, pînă în cele mai mici amănunte, de la mobilier, covoare și perdele, pînă la vasul de flori de pe masă. El discută propunerile sale cu fotografii și cu reprezentantul firmei care a dat comanda. După ce schițele au fost aprobate, directorul artistic le transmite atelierului de decoruri și, toto-

dată, ia contact cu specialistul care angajează „actorii” care vor apărea uleiul X în tigaie” sau „un băiețuș care mușcă dintr-o felie de pâine unsă cu margarina Y” sau „femeie care poartă ciorapi marca Z”. Acest specialist nu are o viață deloc ușoară; într-un timp scurt trebuie să găsească modelul potrivit, care să fie pe placul directorului artistic, al reprezentanților firmei comanditare și, mai ales, al fotografului. Noroc că există și mai sînt și mulți amatori care se autopropun.

Un alt specialist important în desfășurarea muncii atît de variate a studioului de reclame, este cel care se ascunde sub denumirea vagă și pompoasă de „stylist”. De fapt el — de obicei este o „ea” — procură obiectele de recuzită cele mai obișnuite sau insolite, de la o pereche de elefanți, pînă la „sabia cu care Alexandru Macedon a tăiat nodul gordian”. O întreprindere de raglane impermeabile a vrut neapărat ca doi bărbați purtînd aceste raglane să fie fotografiați... chiar pe arca lui Noe. Stylista a trebuit să aducă perechi de animale de la crescători, dresori, grădina zoologică și le-a amestecat și cu animale împăiate de la muzeul de științe naturale. Încă nu s-a auzit un stylist spunînd „asta mă depășește”!

Succesul sau eșecul întreprinderii de publicitate depinde de fotograf, de fantezia și ochiul lui. El caută soluții noi pentru fiecare cadru. El știe dinainte cum trebuie să arate imaginea finală. Pe baza schițelor și a îndrumărilor lui, întreaga echipă se pune în mișcare. Se confecționează decorurile, se aduc mobilierul și obiectele de recuzită; modelele vin și, în cabinele special amenajate, garderobiera aduce hainele, croitoreasa le ajustează, le calcă, coaforul și machiorul fac ultimele retușuri. În acest timp, asistenții fotografului dau indicații electricienilor cum să așeze reflectoarele, fac măsurători ale luminii cu exponometre și realizează fotografii de probă cu aparate Polaroid. Cînd modelele sînt gata și intră în „scenă” se creează o ambianță muzicală potrivită cu atmosfera care trebuie realizată. Fotograful explică modelelor ce au de făcut, încearcă diferite poziții și mimici, face mici modificări ale decorului sau ale iluminării. Aparatul de format mare este pregătit de asistenți, cu toate reglajele făcute. Fotograful privește imaginea de pe geamul mat, alege unghiul de fotografiere și finalizează iluminarea și încadrarea. Un asistent mai face din același unghi o imagine pe aparat Polaroid și o arată fotografului. Dacă totul este în ordine, asistentul introduce caseta cu planfilm în aparat și scoate capacul. Acum se apropie momentul decisiv. Fotograful vorbat și scoate capacul. Acum se apropie momentul decisiv. Fotograful vorbește cu modelele ca să le imprime mimica dorită de el. Asistentul așteaptă un semn al fotografului ca să declanșeze. De obicei se realizează mai multe variante. Probleme tehnice nu există — totul a fost calculat cu cea mai mare precizie. Fotograful poate trece acum în alt studio, unde pregătirile sînt terminate, alte modele, alt subiect îl așteaptă.

Cele mai întinse studiouri, cu un mare volum de muncă, sînt acele care realizează fotografii pentru cataloagele de mărfuri expediate prin poștă (gen „Neckermann”). Aici exigența tehnică primează. Cu obiectele mici, care se fotografiază izolat, se lucrează ca pe bandă rulantă. Modelele se fotografiază în poziții convenționale, ca și cum ar fi manechine din vitrinele magazinelor. Interioarele cu mobilă se fotografiază cu lumina cît mai difuză — nimic nu trebuie să rămînă în umbră. Nu se încearcă nici efecte speciale de lumină, nici compoziții mai îndrăznețe; este doar vorba de o

fotografie utilitară cu scopul precis de a prezenta o marfă unor clienți potențiali. Fiecare obiect se prezintă din unghiul cel mai favorabil, fără deformări, cu maximum de claritate, ca să se distingă toate detaliile și textura materialelor, iar culoarea trebuie redată întocmai.

Pentru fotografiile de reclamă ale unor produse noi, fotograful este invitat să colaboreze cu mult înainte de ziua fotografierii. I se cer mai ales sugestii cu privire la design-ul ambalajului, la materialul din care ar fi recomandabil să fie confecționat, mărimea și stilul literelor și, în special, culoarea sau combinațiile de culori ale ambalajului. Fotogenia obiectului, puterea lui de atracție vizuală, devin elemente importante în lupta de concurență.

Spre deosebire de fotografia convențională de catalog, fotografia de reclamă trebuie să aibă, în afară de calitățile tehnice deosebite, putere de sugestie, să creeze o atmosferă anume, care să scoată în evidență particularitățile „minunate” ale fiecărui produs. „Frigiderul ABC aduce bucurie în casă”, „Aroma cafelei DEF delectează pe cel mai exigent musafir”, „Hainele confecționate de firme GHI îl fac pe orice bărbat să fie elegant” etc. etc.

Pentru a realiza în imagine această putere de sugestie, fotograful trebuie să apeleze la toate resursele sale de imaginație și măiestrie tehnică. Cariera lui, câștigul lui, depind de aceste resurse, care să-i permită de fiecare dată, la fiecare contract, să vină cu rezolvări originale, de mare efect. Într-o revistă ilustrată de mare tiraj apar zeci de reclame; a lui trebuie să „sară în ochi”. Pe un panou sînt zeci de afișe publicitare; al lui trebuie să se întipărească în memoria trecătorilor.

În fiecare an apar în diferite țări anuare cu o selecție a celor mai bune fotografii de reclamă. Unul dintre cele mai renumite anuare de acest fel, cu reproduceri de fotografii de reclamă din toată lumea este „Photographis”, care apare la Zürich, Elveția, în condiții grafice cu totul excepționale. Prefața la ediția din 1985 este scrisă de George Lois, cunoscut director artistic, cu aprofundate studii în domeniul artelor și cu o experiență de 25 de ani în lumea publicității, la mai multe mari întreprinderi de reclamă. El declară următoarele: „Atîta timp cît artistul nu înțelege fiorul comerțului, al vânzării de mărfuri, al convingerii oamenilor de a da, scoțînd banii din pungă, artistul este sortit eșecului în lumea acțiunii. În plus, orice încercare de a considera arta publicitară ca o expresie serioasă a creativității originale a omului este de obicei zădărnicită de controversa despre moralitate și etică. Societatea tinde să coreleze arta cu virtutea și negoțul cu păcatul... Dacă îți etichetezi munca drept „artă”, în mod automat clientul o clasifică în afara reclamei... Partenerul meu este întotdeauna fotograful. Acel fotograf care caută să-și dezvolte talentul său... el duce aceeași luptă ca și mine, începînd cu vânzarea de idei... el înțelege că exprimarea unei idei poate fi expresie artistică. Arhitectura ideii devine măiestrie, dar toate uneltele (fotografice) din lume rămîn fără sens în lipsa acelei idei esențiale... În mod aparent, amîndoi sîntem la discreția clientului. Cei mai buni ne întorc spatele, iar echipa director artistic/fotograf trebuie să fie mulțumită știind că a satisfăcut nevoile directe ale clientului, nu gustul lui îndoielnic.”

Ediția din 1986 este prefătată de Albrecht Ade, profesor de design și fotografie la Academia de Arte din Stuttgart. El explică de ce își atinge ținta chiar și o reclamă a unei băuturi care nu ne place: „fiindcă ne se duce poezia imaginilor și legătura lor relațională foarte suavă, care creează

simpatie pentru băutură." Vorbind de aspectele de criză care își fac apacabilă", el scoate în evidență unele cauze chiar din sînul profesiei, în afară de desființarea unor reviste mari, concurența T.V. și cifra de afaceri mai redusă a multor întreprinderi. Acestea sînt: „un mare aflux de fotografi noi, mai ales tineri; se crede că în fotografia de reclamă cîștigurile sînt foarte mari, însă nu se spune nimic despre riscuri, nici despre investițiile mari sau efortul personal epuizant; prețul de cost suportat de fotograf a crescut enorm. Originalitatea se plătește scump. Oricare fotograf care vrea să se ridice deasupra mediei are nevoie de o organizare perfectă și de un local bun, ceea ce costă foarte mult."

În ciuda crizei economice care a început să sapă temeliile boom-ului fotografiei publicitare, se vede o mare bogăție de idei tehnice și artistice. Se poate spune fără nici o ezitare că în ziua de azi, cea mai înaltă măiestrie fotografică este atinsă în publicitate. Tehnici perfecte cu o mare varietate, bun gust rafinat, compoziții frapante și expresive, atracție și șoc vizual și, mai ales, fantezie, originalitate și toate atributele unui înalt profesionalism — iată ce distanțează fotografia publicitară de toate celelalte genuri fotografice.

FOTOGRAFIA ȘI MODA

În 1980, numai în S.U.A. existau cincizeci milioane de abonați la treisprezece dintre cele mai cunoscute reviste de modă! Un sfert din numărul total de reviste vîndute se ocupa de modă! Cincizeci milioane de abonați înseamnă cel puțin o sută milioane de cititori, (de obicei se calculează 1×3 , chiar 1×4 !), ceea ce arată că nu numai un segment redus al populației, de cititori sofisticăți sînt interesați de modă. Pe drept cuvînt se poate spune că moda a devenit un fenomen social de masă, mai ales dacă se ține seama de faptul că cele mai mari reviste de modă — „Harper's Bazaar” și „Vogue” — sînt reviste scumpe.

Redactorul șef al revistei „Vogue” face încercarea să explice fenomenul, afirmînd că „Adevărata realizare a fotografiei de modă este abilitatea de a crea o „bancă de memorie” despre felul în care au arătat femeile la un moment dat în anumite societăți... În fotografia de modă s-a înregistrat o adevărată schimbare socială... Fotografia de modă a jucat un rol extrem de însemnat în emanciparea femeilor... În istoria fotografiei de modă există imagini de neuitat create de acei puțini artiști (fotografi) extraordinari”.

Aceste păreri sînt combătute de Jonathan Green (op. cit.): „Fotografia de modă a acceptat întotdeauna morala marii finanțe și a fost dominată și forțată de mentalitatea ei. Fotografia de modă este o acțiune a marii finanțe, exercitată pentru propriile ei scopuri, ascunzîndu-se sub masca de artă. De la începuturile ei, o dată cu acest secol, fotografia de modă a acționat ca aripa de extremă dreaptă a mijloacelor de comunicare, o poziție incompatibilă cu un nivel înalt de cultură sau expresie”.

Dintre mijloacele de comunicare tratate pînă acum — propaganda, presa, publicitatea — moda este cel mai departe de imaginea lumii. Moda din lumea capitalului nu conține nici o referință la cotidian. Ea este în

afara timpului și, în mod deliberat, în afara bucuriilor și frământărilor oamenilor care formează majoritatea zdrobitoare a populației. Ea nu poate fi nici vis, nici artă, nici oglindă a realității ; este doar măiestrie fotografică. Însă este și o acțiune perfidă, bine orchestrată. Se creează iluzia unui stil de viață posibil. Fotografia, cu rezonanțele ei de realism, face credibilă posibilitatea satisfacerii dorințelor supralicite, inabordabile de cei mai mulți. Monotonia și lipsa de speranță a cotidianului creează demoni. Viața fictivă „documentată” cu fotografii atât de fermecătoare, devine o tentație, un imperativ pentru deschiderea pungilor, chiar dacă cei mai nevoiași nu sînt în stare să cumpere decît o pereche de cercei sau de ciorapi mai „altfel”. Dacă o sută de milioane de femei nu cumpără decît o sută de milioane de perechi de ciorapi, o sută de milioane de baticuri, de pălărioare care se pot purta mai strîmb, cu „chic”, afacerile marilor case de modă cel puțin se „mișcă”.

Pentru cititorii acestei cărți care sînt fotografi, poate că ar fi interesant să se descrie cîteva din metodele de lucru ale unor mari fotografi de modă. „Foarte mari”, cu o bogată fantezie, originalitate și capacitatea de a crea o atmosferă, sînt foarte puțini. Majoritatea sînt doar tehnicieni desăvîrșiți care știu să fotografieze ideile unor designeri de modă, directori artistici sau ale altor specialiști ai marilor case de modă. Aceștia pot fi asemuiți cu operatorii din cinematografie care transpun pe peliculă concepțiile și ideile regizorilor.

Primul mare fotograf de modă care a străpuns anonimatul, a fost *Baron A. de Meyer*. Încă din primul deceniu al acestui secol, el făcea și fotografie de modă în studioul său de portret din New York. Din 1913, a început o colaborare de lungă durată cu revista „Vogue”. El a lansat un stil de o eleganță rafinată, foarte eteric, tributar picturii impresioniste. Mare meșter al iluminatului, el reușea cu multă sensibilitate să creeze ambianța dorită și, în același timp, să scoată în evidență caracteristicile stofelor, mătăsurilor și ale altor țesături. Ceva mai tîrziu, a început și Steichen să publice fotografii de modă, însă el n-a perseverat în acest domeniu.

O influență hotărîtoare asupra stilului de azi al fotografiei de modă a avut *Alexey Brodovitch*. El nu a fost fotograf. Înainte de a împlini douăzeci ani, a fugit din casa înstărită a tatălui său, medic la Moscova. A intrat ca voluntar în armată și a dus tot greul primului război mondial. După terminarea războiului, ajuns la Paris, a colaborat ca pictor de decoruri cu faimosul „Balet rus” condus de și mai faimosul Serghei Diaghilev. El s-a mai ocupat și cu grafică de afiș, a obținut premiul întîi la un concurs de afiș și medalii de aur la alte concursuri și expoziții. A lucrat cîtva timp în Franța în domeniul reclamei cu atîta succes, încît a fost invitat de muzeul de artă din Philadelphia să țină cursuri despre artă publicitară și industrială. Viața lui aventuroasă a luat sfîrșit cînd a fost solicitat, în 1934, să preia conducerea artistică a renumitei reviste de modă „Harper's Bazaar”, funcție pe care a deținut-o cu succes aproape un sfert de secol, pînă în 1958. Toți cei care l-au cunoscut vorbesc despre el cu calificative superlative : foarte inteligent, cu o fantezie fără astîmpăr, mult curaj inovator, bun gust de un deosebit rafinament, un instinct sigur pentru descoperirea de noi talente, Și, într-adevăr, el a descoperit mulți fotografi pe care i-a îndrumat cu multă răbdare, dar și cu exigență. Printre descoperirile lui se află doi care au ajuns „foarte mari” : Richard Avedon și Irving Penn.

Sînt multe nume cunoscute în fotografia de modă, ca, de exemplu: Martin Munkacsi (născut la Cluj în 1896), Markus Weill, David Bailey, John French, George Hoyningen-Huene, André Kertesz, Louise Dahl-Wolfe, Toni Frissel, Helmut Newton, Regina Relang, Hiro, Melvin Sokolsky, Guy Bourdin și mulți, mulți alții. Însă nici unul nu s-a ridicat la înălțimea prin ceea ce se cere în mod deosebit: producție constantă de lucrări de înaltă calitate.

Richard Avedon (n. 1923 New York) este fiul unui imigrant evreu polonez care avea un magazin de confecții pentru femei. Încă din copilărie, el a fost înconjurat de reviste de modă din care decupa paginile care îi plăceau mai mult. De fapt, el dorise să devină poet, însă în 1942, s-a angajat în marina comercială, în cadrul căreia a făcut și tot războiul. La plecare de acasă, tatăl lui i-a făcut cadou un aparat Rolleiflex. Acest aparat pe care a învățat să-l mînuiască singur, i-a determinat cariera. După cîteva slujbe minore, Avedon își ia inima în dinți și trimite un portofoliu de fotografii la „Harper's Bazaar”. Brodovitch a intuit din fotografiile portofoliului, destul de slabe, că are a face cu un talent în evoluție și l-a angajat. Așa și-a început Avedon cariera prestigioasă.

Stilul lui este foarte alert. Majoritatea imaginilor lui sînt luate din mișcare, mișcare înghețată în atitudini insolite, bizare, de necrezut. Pe manechinul surprins în mișcare, Avedon scoate în evidență caracteristici ale îmbrăcămînții, ale țesăturilor, ale liniei moderne și, în același timp, transformarea miraculoasă pe care o produc rochiile, punînd în valoare frumusețea corpului. Eleganță, distincție, erotism și alte calități, sînt comunicate cu o forță de sugestie în același timp directă, provocatoare și jucăușă. Gama puterii de interpretare a lui Avedon pare infinită.

El este fotograf specific de studio. Cînd revista „Life” l-a angajat pentru a realiza un fotoreportaj despre New York, el nu a reușit. Celebru portretist Philippe Halsman a atras atenția asupra deosebirii dintre a „surprinde” fotografii și a „face” fotografii. Fotoreporterii „surprind”, ei nu intervin decît rar în acțiunile pe care le fotografiază, căutînd să rămînă cît mai neobservați. Fotografii de studio „fac” fotografii — ei organizează, înscenează, nu lasă nimic la voia întîmplării. Cînd Avedon a făcut fotografii de modă pe străzile din Paris, el a venit cu un camion de reflectoare, a chemat poliția să întrerupă circulația și a angajat figuranți să joace rolul de „gură cască” în jurul manechinelor pe care le fotografia. Același lucru îl făcea în baruri, restaurante cunoscute, holuri de teatre — le transforma în studiouri, în care ochiul lui exigent descoperea fiecare detaliu care trebuia modificat, fiecare reflex de lumină care nu era la locul lui.

În afară de stăpînirea perfectă a luminii, Avedon mai are marele dar al stăpînirii manechinelor. Cu blîndețe sau cu severitate, el le cere să joace „rolul” închipuit de el. El repetă cu ele de zeci de ori mișcarea, atitudinea, privirea, zîmbetul, pînă cînd obține rezultatul dorit. O sedință de lucru cu el devine uneori chinuitoare, întotdeauna extenuantă. Dar, după ce se privesc rezultatele, fotografiile uluitoare, reușite pînă la cel mai mic detaliu, se uită și oboseală și chin.

Irving Penn (n. 1917) este cu totul diferit de Avedon ca fire, iar metodele lui de fotografiere se deosebesc mult de cele ale lui. Avedon. Născut într-un oraș provincial din New Jersey, el dorea să ajungă pictor. Primul pas l-a făcut înscriindu-se la școala de artă a muzeului din Philadelphia.

Aici a avut marele noroc să-l aibă profesor de design pe Brodovitch. Penn nici nu se gândea la fotografie pe vremea aceea. După terminarea școlii a hotărât să se consacre picturii. A ajuns în New Mexico. Timp de un an, a pictat cu îndrjire, însă la sfârșitul acestei perioade și-a dat seama că nu are perspectiva să devină pictor mare. Și-a distrus toate tablourile și a renunțat la visul care i se păruse atât de frumos în tinerețe. Întors la New York, a fost angajat la revista de modă „Vogue”. Sarcina lui era să dea fotografiilor sugestii de fotografii de copertă mai originale. Însă nici un fotograf nu a acceptat sugestiile lui. Directorul artistic al revistei, i-a propus să facă el fotografiile. Subiectul primei lui fotografii de copertă a fost o natură moartă. Foarte bine concepută, deși conținea multe obiecte, ea s-a bucurat de un mare succes. Astfel și-a început Penn colaborarea cu marile reviste de modă.

El a introdus în fotografia de modă un stil personal, caracterizat prin sobrietate, compoziție riguroasă, subtilitate și eleganță detașată. Preferințele lui se îndreaptă spre o iluminare difuză, fără efecte violente, iar fundalurile le alege uniforme, de tonalități deschise. În studioul său din New York, totul este vopsit într-un cenușiu neutru. Chiar și când pleacă în deplasări pentru „Vogue”, el își ia un „studio” pliant, conceput de el. Într-un astfel de studio, el își creează ambianța preferată: fundal uniform și lumină difuză. El spune: „Eu nu sînt fotoziarist și nu mă interesează imaginile în care oamenii sînt arătați în decorul lor natural. În interiorul studioului se creează mai ușor relații de la om la om și nu relații de turist-băstinaș. De asemenea, în studio pot controla atitudinea modelului, jocul dintre lumini și umbre și astfel să mă bucur de subtilitățile fotografice, care înseamnă atât de mult pentru mine.”

Deși Penn a făcut cu mult succes pionierat în fotografia color, avînd un simț deosebit pentru armonii subtile, el totuși preferă fotografia alb/negru. Într-un interviu a declarat: „Cred că imaginile alb/negru sînt în mod intrinsec mai frumoase decît cele color. Cred că n-am văzut niciodată o fotografie color într-adevăr extraordinară. Cînd mă gîndesc la fotografii reușite, de îndată mă gîndesc la alb/negru.”

Ambii, Avedon și Penn, fac și multă fotografie de portret pentru revistele la care lucrează, dar și pentru cei care doresc să aibă imagini semnate de ei. Două firi aproape diametral opuse, rezolvă problemele portretului cu totul altfel. Avedon își impune personalitatea asupra modelului, folosește efecte de lumină stridente, poziții forțate; Penn, mai timid, mai calm, caută să scoată la suprafață personalitatea adevărată a modelului, așteptînd răbdător ca modelul să-și „lepede fațada publică”, cum o numește el. Ambii sînt criticați pentru portretele lor — din puncte de vedere diferite — însă ele sînt cerute și publicate, celebritățile zilei insistă să fie fotografiate; chiar și o fotografie care nu le place, dacă provoacă discuții, chiar scandal, este reclamă pentru ele.

Nu se poate încheia o discuție despre fotografia de modă, fără a aminti, fie și pe scurt, *manechinele*. Ele materializează ideile fotografului, ele sînt văzute și analizate de milioane de ochi. Multe femei le invidiază pentru frumusețea, silueta și eleganța lor, pentru viața pe care o duc. Însă, a fi manechin înseamnă a duce o viață foarte disciplinată, grea, cu multe renunțări, o viață care se aseamănă, într-un fel, cu cea a sportivilor de performanță, care trebuie să se mențină „în formă”. Un manechin nu are voie să se îngreșe, să arate obosit, să fie prost dispus — cel mai neînsemnat de-

fect apare exagerat în lumina intensă, crudă, a reflectoarelor. Manechinele trebuie să radieze sănătate, bucuria de a trăi, să fie provocatoare, proaspete.

Foarte puține femei pot deveni manechin. În primul rînd, ele trebuie să aibă un corp care să se încadreze într-un set de dimensiuni foarte precis stabilite. Principalul este să fie înalte și slabe, cu picioare lungi și bine formate. Ele trebuie să fie frumoase, interesante, cu ochi mari expresivi și o gură cu buze bine desenate și dinți albi strălucitori. Referindu-se la manechine, Avedon le-a descris în felul următor : „un grup de femei subdezvoltate, speriate, nesigure pe ele, dintre care cele mai multe au fost considerate urîte cînd erau copii — prea înalte și prea slabe. Ele sînt traurumose.”

Există școli de manechine, în care sînt învățate cum să se miște, cum să ia anumite atitudini, cum să meargă. Există agenții de manechine, unde sînt luate în evidență, iar fotografiile lor, însoțite de descrieri, sînt trimise caselor de modă pentru a le angaja. Există manageri de manechine, care încheie contracte și stabilesc itinerariile manechinelor. Ele călătoresc mult, la distanțe mari, ședințele de fotografiere sînt stresante, obositoare, paradele de modă sînt istovitoare. Viața activă a unui manechin — ca și cea a sportivilor de performanță — este relativ scurtă. Primele semne de „ieșire din formă” sînt fatale. Schimbările de modă, atît de frecvente, sînt însoțite de schimbări de manechine.

*

*

*

Cu cît este mai ușor a minți, decît a arăta adevărul ! După cum se află mai mult adevăr „citind printre rînduri”, tot astfel privitorul de imagini fotografice va afla adevărul comparînd, interpretînd, extrapolînd. Fotografiile pot fi oglinzi care reflectă realitatea, sau ferestre deschise prin care se privește realitatea (comparația este sugerată de titlul unei expoziții de fotografii organizate de MOMA). Cine îndreaptă oglinzile, în ce direcție ? Cine deschide sau închide ferestrele ? Fotografiile pot arăta orice și în alb și în negru și în culori mirifice. Dar ceea ce este foarte important, este să-i cunoaștem pe cei care mînuiesc aparatele, modul lor de a gîndi. Din ceea ce fotografiază ei, dar și din ceea ce ei ignoră, se pot trage concluzii. Din ceea ce se publică și cît se publică, se pot trage altfel de concluzii. După cum se învață, cu vremea, a privi realitatea mai intens, dezlegînd iluziile optice și ajungînd a deosebi aparențele de real, tot astfel privitorul de fotografii se va obișnui, tot cu vremea, să descopere un adevăr chiar și în imagini care mint. Poate că unul dintre adevărurile fundamentale pe care le va descoperi, va fi că omenirii îi trebuie și pîine și circ. Nu este decît o problemă de proporții . . .

X

O imagine . . . „n” imagini . . . + . . .

„Realitatea este o construcție a simțurilor noastre, o hartă maritimă ce ia formă încet, pe măsură ce sondăm sentimentele noastre, schițând contururile senzațiilor noastre, socotind distanțele și înălțimile experienței”.

HERBERT READ

Intr-o singură imagine se pot arăta foarte multe. Bogăția de informație și forța de sugestie par că trec, uneori, mult dincolo de limitele cadrului. O singură imagine poate declanșa o suită de gânduri, emoție, un suris, amintiri, repulsie, bucurie, tristețe — o gamă întinsă de stări și simțiri. Alteori, o singură imagine poate fi dolidă de informații prețioase, interesante, senzaționale. Oricât de absurdă ar părea propunerea, faceți efortul de a elimina din tezaurul dumneavoastră de cunoștințe, tot ce ați aflat prin fotografii. Cu ce ați rămîne? ! Dintr-o dată imaginea lumii pe care o aveți azi, ar păli, s-ar îngusta. Veți bîjbîi în semiîntuneric, în nesiguranță, printre adevăruri incomplete. Dar nu numai atît. Fotografia v-a învățat să priviți, v-a ascuțit percepția vizuală, v-a atras atenția asupra valorii amănuntelor și a nenumărate frumuseți. Fotografia v-a economisit mii și mii de ore de lectură de descrieri care, nici pe departe, nu v-ar fi evocat adevăruri pe care le sesizați în cîteva clipe de baleiaj cu privirea peste o fotografie. Cum arată Taj-Mahal? Care sînt culorile aurorii boreale? Cum aleargă girafa? Cum arată un piesaj pe Lună? Cum se îmbrăcau bunicii noștri?

Emoții și informații. Numai atît? Dar fotografia în științe, în justiție, în sport, în industrie, în învățămînt, în propagandă și publicitate — în aproape fiecare cîmp de activitate omenească, ea aduce un aport prețios.

În plus, o fotografie poate fi și operă de artă! Există un nivel dincolo de care o fotografie face saltul calitativ spre artă. În capitolele anterioare s-au prezentat unele argumente. Se vor prezenta și altele. Ceea ce trebuie însă foarte clar înțeles este că *artistul* făurește opera, nu materialele, nici uneltele pe care le folosește. Materialele — marmura, lemnul, vopselele, suprafețele fotosensibile — sînt inerte, ele pot constitui chiar o frînă în calea voinței de creație a artistului. Uneltele — dalta, cuțitul, pensula, aparatul de fotografiat — capătă viață numai atunci cînd devin prelungirea mîinii și a ochiului artistului. Și, după cum s-a arătat în primul capitol, ochiul este parte a creierului. Așa se cuvine a înțelege aspectul fundamental al fotografiei ca artă.

În bibliotecă, printre multe alte cărți, am și una care se intitulează: „Ce este arta? 1 080 de citate sau 1 080 de răspunsuri” de Andreas Mäckler, (Ed. Du Mont, Köln, 1987). Încă din titlu se subliniază ideea că pot exista atîtea păreri, chiar mai mult de 1 080, multe diametral opuse, despre artă. Mai are azi valoare ce a spus Aristotel despre artă? Se mai admiră mari

opere ale trecutului când artiști și gânditori de azi își exprimă păreri despre artă cu superficialitate sau dispreț? Mai are rost a discuta dacă fotografia este artă? DA! Un DA cu litere mari și semn de exclamație, un DA cu forță afirmativă. Fiindcă pentru omenire nevoia de artă este tot atât de mare cât și nevoia de apă și de pâine. Cu această convingere de neștrămutat mergem mai departe.

O singură imagine, frumos realizată cu gândire, simțire, meșteșug și pasiune — cât de multe poate să arate!

FOTOGRAMA

Tot o singură imagine. Însă fotograma se realizează fără aparat fotografic, numai prin acțiunea directă a luminii pe suprafața fotosensibilă a hîrtiei fotografice. Nu este un procedeu nou. Chiar din primele începuturi, Henry Fox-Talbot realiza acele „Photogenic Drawings” (desene născute din lumină), copiind direct pe hîrtie fotografică pene, dantele și alte obiecte. Mai târziu, Alvin Langdon Coburn (1882—1966) a realizat imagini fotografice abstracte printr-un caleidoscop cu trei oglinzi. Cu astfel de compoziții abstracte, pe care le-a numit „vortografii”, a organizat o expoziție în 1917 la Londra. Mulți amatori fotografi se „distrau” realizînd tot felul de „fotograme” cu cele mai diferite obiecte. Otto Croy, cunoscutul popularizator al fotografiei, descrie procedeul în cartea sa „Hunderterlei Fotokniffe” ca ceva foarte răspîndit printre amatori.

Sub influența Dadaismului și a Suprarealismului, i se descoperă acestui procedeu noi valențe artistice. Pictorul dadaist Christian Schad (1894—1982) a executat astfel de fotograme, suprapunînd obiecte plate pe hîrtie fotosensibilă, exact cum făcuseră Talbot și zeci de amatori. Ceea ce era nou la Schad, era interpretarea estetic-filozofică. Dadaistii erau gata să accepte orice nouă modalitate de creație și s-o învăluie în frazeologia caracteristică lor. În primul rînd, Tristan Tzara a găsit un nume nou, sonor și contradictoriu, pentru fotogramele lui Schad: „Schadografii”! (în limba engleză shadow înseamnă umbră — se putea crede că Schadografiile erau fotografii de umbre, ceea ce, de fapt și erau). În aceeași perioadă, pictorul american Man Ray (1890—1976), dadaist și el, începe să facă fotograme însă, în loc să folosească obiecte plate, el aranja pe hîrtia fotosensibilă obiecte cu volum, opace sau transparente. El le lumina astfel ca pe hîrtie să cadă umbrele deformate. Pentru a le deosebi de Schadografii, Tzara le numește „Rayografii”. Ambii, Schad și Man Ray, au făcut experimente modificînd timpii de expunre, direcția luminii, mișcînd obiectele în timpul expunerii etc. Jean-Luc Daval (op. cit.) arată că procedeul era cunoscut de mult, „dar dadaistii recurg la fotogramă din rațiuni foarte diferite tot ceea ce această tehnică are aleatoriu le va permite tocmai a scoate în evidență „legile hazardului”, procurîndu-le un mijloc privilegiat de acces la misterele „eu”-ului, creînd un domeniu al înstrăinării. Însă, renunțînd la camera obscură — aparatul care copiază natura — ei găsesc un alt mijloc de relație directă a naturii și a luminii.”

În contextul dadaist și suprarealist, realizatorii de fotograme foloseau „objets trouvés” (obiecte găsite), pe care le așezau la întîmplare pe hîrtia fotografică, creînd surprize abstracte, revelații ale fenomenelor necu-

noscute, construcții insolite cu efecte neașteptate de forme și gradații tonale. Moholy-Nagy și Lissitzky au realizat fotograme căutând să introducă în ele principii constructiviste. Mai ales Moholy-Nagy s-a ocupat intens de fotograme, pe care le-a introdus ca obiect de studiu la Bauhaus.

Unii fotografi combinau măritul unor negative obișnuite cu fotograma, obținând un fundal real pentru obiectele abstractizate pe hîrtie. Se mai făceau fotomontaje folosind și fotograme. Unii autori completau fotogramele cu elemente grafice, ba chiar cu obiecte lipite ca într-un colaj. O vreme, datorită noutății și atracției vizuale a fotogramei, ele au fost folosite în publicitate, cum se vede în combinația de fotogramă, fotomontaj și guașă, realizată în 1929 de Piet Zwart, ca reclamă pentru un post de radio (fig. 91).

Azi, numai ocazional se mai realizează fotograme cu pretenții de artă. După furtuna în paharul cu apă provocată de dadaști, procedeul a revenit ca distracție pentru unii amatori.

DOUĂ IMAGINI

Arată două imagini alăturate mai mult decît una singură? Depinde. În orice caz, alăturînd două imagini diferite, se trece la o nouă treaptă de exprimare. Este uneori ca și cum lîngă un substantiv s-ar pune un adjectiv sau un verb — calul+roib, calul+aleargă. De la general se trece spre particular. De la vag se trece spre o precizare. Cele arătate înainte sînt doar un exemplu, fiindcă nu e deloc corect să se pună semnul egalității între limbaj scris și limbaj vizual. Exemplul s-a dat pentru a arăta posibilitatea de îmbogățire a unei noțiuni, cînd se combină cu altă noțiune. Aceasta este esența prezentă și în limbajul vizual. Două imagini alăturate pot spune mai mult sau mai puțin, însă nu este vorba numai de evaluare cantitativă, ci de faptul că se trece de la un mod de exprimare la altul, la un mod de exprimare cu valențe calitative.

Chiar dacă se alătură două imagini absolut identice, se produce o modificare în gradul de percepere a fiecăreia. Se oferă ochiului, acestui neastîmpărat în continuă mișcare, prilejul de a se plimba înainte și înapoi, de la o imagine la alta. Privitul nu este o acțiune gratuită, pasivă. Privitul este un act de gîndire, o acțiune a intelectului, de descoperire, de înțelegere — o înțelegere care fundamentează concluzii, care duc — la rîndul lor — la reacții fizice sau de sentiment. Prin privitul repetat, atent, se ajunge la o percepere amplificată a fiecărui amănunt din imagine.

Cînd se alătură două imagini diferite, ochiul sesizează de îndată deosebiri — mai mari, mai mici. Se obține astfel ceea ce în retorică poartă numele de comparație. Ies la iveală similitudini și deosebiri — de formă, dimensiune, poziție, tonalitate, culoare, și, ceea ce este foarte important într-o artă vizuală, deosebiri de timp. Pe lîngă evidențierea foarte concretă a deosebirilor care au a face cu forma, se pot evidenția și deosebiri de conținut. Prin comparație, limbajul vizual devine mai articulat, apar noi și mai largi posibilități de exprimare.

Se obișnuiește în multe cazuri să se însoțească perechea de fotografii cu cîte un titlu pentru fiecare, o explicație sau chiar un scurt text. Sînt mulți artiști fotografi potriviți oricărui titlu. Aceștia susțin că o fotografie bună trebuie să „vorbească“ numai prin elementele plastice pe care le conține înlăuntrul cadrului. Este drept că unele fotografii pot exista și fără

titlu — acestea însă constituie o raritate. Pe de altă parte, titlurile multor fotografii sînt alese fără pic de grijă, fără imaginație, sau cu o prețiozitate ridicolă. Orice catalog de expoziție oferă cu dărnicie asemenea „perle”. Poate că cel mai des se întâlnește tautologia : în fotografie se vede clar că s-a fotografiat un apus de soare la mare și autorul fotografiei dă ca titlu ... „apus de soare la mare” ! Alții, pentru a dovedi că nu s-au gîndit la nimic cînd au „tras o poză”, se demască singuri, scriind sub fotografie : „Fără titlu” !

Este nevoie de un talent deosebit pentru găsirea de titluri bune, atît pentru fotografii izolate, cît și pentru perechile de fotografii. Se mai în-țîmplă ca o idee să sugereze un titlu și apoi să se facă fotografia corespun-zătoare. De obicei, un titlu bun nu repetă ceea ce se vede în fotografie. Nu se folosesc nici citate arhicunoscute dintr-o poezie ca, de exemplu, „pe un picior de plai” sau din vreo zicală, cum ar fi de pildă : „ziua bună se cunoaște de dimineață”. Desigur că alegerea unui titlu, ca și realizarea unei fotografii, depinde de fantezie, cultură și bun gust. Doritorilor de titluri reușite se recomandă, ca una din posibilități, folosirea de metafore între imagini și text, fără a exagera, fără a forța. Marii fotografi se limitează doar la enunțul unor date concrete.

Subiectul perechii de fotografii, formînd o unitate, dictează dacă e nevoie de titlu sau alt text și ce date să conțină. Este atît de vast reperto-riul de cuplaje de fotografii, încît este imposibil a face măcar o listă rezu-mativă. În Anglia apărea, în ultimii ani înaintea războiului mondial II, revista ilustrată „Parade”. Fiecare număr conținea cel puțin o pereche de fotografii cu subiecte de o mare varietate, care mergeau de la umor (mai ales !) pînă la revelarea unor adevăruri triste. Perechile de fotografii, rea-lizate cu multă fantezie și inventivitate formală, se încadrau mai mult în genul de vervă, de agrement publicistic, reușind totuși să atragă uneori atenția asupra unor adevăruri de substanță. Există și perechi de mare va-loare. De exemplu, în albumul lui Cartier Bresson „Images à la Sauvette”, sînt machetate față în față două portrete de femei : una, o americană albă, cealaltă, o negresă. Contrastul este izbitor și de îndată se înțelege semnifi-cația dată de autor. Edward Weston a realizat cu o fină măiestrie perechi de fotografii pe care le-a numit „equivalents”. El a folosit adesea compa-rația metaforică dintre nud și forma norilor (fig. 92). Soția lui Beaumont Newhall, Nancy, a avut un talent cu totul deosebit în aranjarea fotogra-fiilor pe pereții expozițiilor. Ea întotdeauna descoperea relații metaforice cînd alegea două fotografii pe care să le alăture.

Ieri-azi, aici-acolo, tînăr-bătrîn, rotund-pătră, mic-mare sînt compa-rații ușor de realizat, cu putere de sugestie directă. Se pot face și compa-rații mai subtile, precum și metafore ingenioase care să realizeze conexiuni originale, de exemplu, între cosmic, omenesc, vegetal, animal, între fi-gurativ și abstract, micro și macrocosmic. Nu sînt, nu trebuie să rămînă exerciții gratuite acestea. Oricine ar răsfoi, de pildă, „Formes et Forces” a lui Huyghe, își va da seama de marele potențial figurativ, de strălucitele legături dialectice cu profunde valențe filozofice, pe care le pot căpăta juxtapuneri de imagini a căror valoare, privite izolat, nu reiese cu sufi-cientă pregnanță. Adesea 1+1 face mai mult decît 2. Artă nu este numai descriere ; ea potențează legături dialectice prin mijloacele ei specifice. Unul din aceste mijloace este și perechea de fotografii.

MAI MULT DE DOUA IMAGINI

Ce se poate face, ce se poate spune cu mai multe imagini? Cum pot fi ele combinate?

Mai demult, am comparat fotografia cu proverbul: ambele comunică adevăr, înțelepciune, esențe, cu o mare economie de mijloace. Pentru fotografie este obligatorie economia de mijloace. Ea nu „rezistă” la o mare încărcătură de elemente plastice, la aglomerări de detalii mici, care nu pot duce decât la confuzie. Simplitatea este una din cerințele fundamentale ale unei fotografii bune. Unitatea este alta. Forța centripetă, de preferință spre un centru, este altă cerință. De aceea o fotografie nu poate, nu trebuie, să fie încărcată, „îndopată”, cu multe idei, amănunte, adaosuri explicative. Gîndiți-vă la un proverb. Dacă i se mai adaugă ceva, i se diluează esența. Spre pildă: „merele putrede strică pe cele bune” — dacă se mai adaugă și o explicație începînd cu „fiindcă”, sau dacă se mai dau detalii ca „tot astfel și...”, proverbul își pierde și caracterul laconic și frumusețea.

De aceea se recurge la mai multe fotografii pentru a comunica mai multe idei, mai multe senzații, pentru a explica, pentru a relata o desfășurare în timp sau spațiu. Există cîteva modalități bine cunoscute de a organiza „n” fotografii într-o formă care să le lege, să le unifice, să le înglobeze într-o unitate.

Înainte de a trece la descrierea acestor modalități, trebuie atrasă atenția asupra unui aspect important: făcînd parte dintr-o unitate, fiecare imagine pierde ceva din caracteristicile ei proprii și se subordonează principiiului, cerințelor unității. Ea încetează a mai fi independentă, devenind un element dintr-un întreg, îndeplinind funcțiile de articulare cerute. Cel mai clar se evidențiază această cerință într-un fotoreportaj în care sînt necesare imagini de deschidere și cu valoare de concluzie, planuri generale de localizare, fotografii cu detalii etc. Fiecare fotografie nu trebuie să fie neapărat o operă de artă, însă trebuie să-și îndeplinească funcția în cadrul reportajului.

Pe de altă parte, construind o unitate din mai multe imagini, apar trăsături noi care nu pot fi redată într-o singură imagine. Însăși cantitatea, numărul mai mare de imagini, poate produce ritm — ascendent sau descendent — monotonie, senzația de obsesie, varietate, jocuri inedite de forme. Cantitatea singură, prin ponderea ei, prin uniformitate sau diferențiere, prin plasare și combinare, conține premisele unui mijloc de expresie.

Azi fiecare este supus unui „bombardament” continuu, obsedant, de imagini: televiziunea, revistele ilustrate, cinematografia, publicitatea. O mare varietate de imagini se înghesuie în memorie, una peste alta, amestecîndu-se, influențîndu-se, combinîndu-se, ștergîndu-se reciproc. Chiar acest fenomen contemporan, această senzație de coșmar, de haos vizual, sugerează artiștilor ideea de amestec, ordonare, suprapunere, alăturare de imagini.

GRUPAJUL

În liceu aveam o profesoară de desen, D-na. Lucasievici, care ne-a învățat multe lucruri folositoare și ne-a deschis ochii spre înțelegerea formelor și culorilor. Scriind cele de mai sus, mi-am amintit cu recunoștință de dînsa, fiindcă ne dădea un exercițiu care se numea „plin”: pe o foaie

din blocul de desen, se desena cu linia un carelaj. Pe urmă, în fiecare din micile pătrate astfel obținute, se desena ceva — orice, de la figuri geometrice la copaci sau case care se repetau în ritmuri diferite, unu da, două etc. Desenele mici puteau fi și colorate. Când se umpleau toate pătrățelele, se întâmpla o „minune“ : deodată „plinul“ în ansamblu devenea frumos ! Cantitatea transforma desenele neîndemânate în calitate. „Plinul“ este un mijloc cu veche tradiție în țara noastră, folosit cu meșteșug și multă fantezie de artiștii din popor.

Influențat de „plin“, am realizat în 1984 un grupaj de fotografii. Am aruncat de 25 ori niște zaruri și am fotografiat de fiecare dată modul în care întâmplarea le-a așezat. Am plasat cele 25 fotografii în cinci rânduri de câte cinci, într-un grupaj pătrat (vezi fig. 95). M-a pasionat marea varietate de structuri care se formau spontan. Fiecare imagine este altfel decît toate celelalte. În ansamblu s-a obținut un ritm cu pulsații insolite. Titlul arată gîndul care a fost la baza acestui exercițiu deloc gratuit : „Contribuție la teoria jocurilor“.

Pictori moderni au folosit și grupajul în unele tablouri. Se dau numai trei exemple datorate unor artiști celebri. Primul exemplu (fig. 94) este un „plin“ în forma sa cea mai elementară. Autor : V. Kandinsky. Titlul : „Treizeci“. Anul : 1937. Nu se indică dimensiunea lucrării originale. În fig. 97 s-a reprodus tabloul de dimensiuni mici (27×37 cm) al lui Paul Klee, cu titlul „Floră cosmică“ (1923). După cum se vede, Klee a aranjat, pe trei rânduri orizontale, șiruri de mici imagini de plante și cristale ca văzute prin microscop, iar din loc în loc apar figuri geometrice care se repetă și separă imaginile. Grupajul nu e făcut nici cu rigoare geometrică, nici cu sublinierea unui ritm comun. Se putea realiza un grupaj similar cu fotografiile prin microscop care în mod evident l-au inspirat și au fost luate ca model de Klee. Desigur că un astfel de grupaj de fotografii ar fi fost mai interesant, poate și mai frumos. Însă realismul fotografic ar fi distrus acea țesătură de liniuțe prin care Klee creează o atmosferă de imprecizie, de vag. Celălalt exemplu este un tablou de dimensiuni mari (183×254 cm) realizat de Andy Warhol și intitulat „200 cutii de conserve cu supă Campbell“ (fig. 96). Într-adevăr, în tablou nu se află decît zece șiruri de câte 20 cutii identice, suprapuse absolut simetric cum se așază și la „Alimentara“ cutiile de conserve. Singura variație, greu de descoperit, este că pe etichetele unor cutii sînt înscrise altfel de sortimente. Dar Warhol a căutat dinadins acest efect de simetrie, de repetiție monotonă, obsesivă, pentru a exprima plastic omniprezența reclamelor într-o societate de consum. Tabloul lui este un protest ironic, o antireclamă realizată cu procedeele folosite în reclamă. Warhol a căzut pradă succeselor avute cu primele sale „grupaje“. Neavînd calitățile unui mare pictor — era de fapt grafician publicitar — el și-a repetat procedeul cu alte produse, cu celebrități, de exemplu grupajul de 208×290 cm cu repetarea monotonă de 50 de ori a chipului lui Marilyn Monroe, pînă cînd și-a plictisit publicul cu grupajele sale asemănătoare. Un artist poate deveni celebru cu o singură idee, cu un singur procedeu, însă nu rămîne „mare“. Succesul lui Warhol a durat doar 6 ani : 1962—1968 !

Robert Hughes (op. cit.) face o comparație din care se pot trage învățăminte de substanță pentru fotografii care abordează grupajul, dar nu numai acest procedeu. Robert Hughes se referă la expoziția lui Monet „Nymphéas“, amintită și în cartea de față în alt context, și spune : „... cînd Monet picta... nuferii, el voia să arate prin nuanțele superbe că fe-

nomenele nu sînt standardizate. „Repetițiile” sale deveneau un imn dedicat ochiului, care poate să descopere cele mai mici deosebiri și cum aceste deosebiri se însumează într-o realitate în continuă transformare.” În continuare, Hughes compară diferența dintre Monet și Warhol cu deosebirea dintre bucătăria franceză rafinată și bucătăria modernă americană industrializată.

Grupaje de fotografii s-au folosit mult și în presa ilustrată, pînă cînd, după cum s-a arătat, Stefan Lorant a lansat cu atîta succes foto-reportajul. Grupajele de fotografii sînt o formă lesnicioasă de articulare a limbajului vizual. De aceea, sub forme dintre cele mai variate, el este răspîndit în multe domenii, ajungînd chiar să fie introdus în arta fotografică „foarte” modernă, după cum se va arăta într-un capitol următor.

SECVENȚA ȘI SERIA

Reproducem o observație dintr-o carte anterioară: „Fotografie și industrie” (Ed. Tehnică, 1985). „Se observă din ce în ce mai des că terminologia clasică a genurilor fotografice (și nu numai fotografice), cu definițiile și limitele ei, a rămas în urma inventivității creatorilor. Libertatea spargerii șabloanelor a ajuns cuvîntul de ordine. Se șterg granițele nu numai dintre genuri, dar și dintre tehnici, moduri de expresie, ba chiar și dintre discipline artistice.” Ținînd seama de cele arătate, este riscant a da definiții, a ridica bariere între genuri, a impune limite. Pentru a putea oglindi și interpreta imaginea lumii în continuă transformare, artiștii — inclusiv fotografii — caută mereu forme noi pentru a ține pasul cu schimbările care îi înconjoară, îi asaltează, îi provoacă. Unii redescoperă procedee vechi, cum este colajul de exemplu, pe care le actualizează, alții sparg șabloane pe care le consideră învechite, iar alții inventează procedee noi.

În această atmosferă de efervescență a schimbărilor, omului modern i se par cel puțin curioase regulile de metrică impuse poeziilor din antichitatea greacă și latină, unitatea de timp, loc și acțiune cerută tragediilor clasice, precum și canoanele de proporții impuse statuiilor și personajelor din tablouri. De aceea se evită aici darea unor definiții care au devenit atît de labile. Se remarcă doar că există diferențe între secvență și serie. Secvența este mai rigidă, fiind legată de o desfășurare în timp sau spațiu, de urmărirea aceluiasi obiect sau fenomen. Seria este libertate. Înșiruirea fotografiilor nu este frînată de nimic, nici de subiectul fotografiilor, nici de timp, loc sau acțiune, nici de tehnici sau procedee; de nimic. Fantezia fotografului este stăpîină.

Ideea de a reliza serii sau secvențe este foarte veche, chiar mai veche decît scrisul. Înaintea acestuia, în lipsa lui, populațiile primitive comunicau prin imagini care puteau să transmită un mesaj, să nareze o poveste în mod cu totul independent de vreo limbă. Imaginile puteau să reprezinte ceva — om, casă, vită etc. —, dar puteau să fie și simboluri recunoscute. Procedeele de comunicare prin imagini a fost foarte răspîndit — din China pînă la triburile indiene din America. Omenirea a comunicat mai mult timp prin imagini decît prin scrisul așa cum îl cunoaștem azi, comunicarea prin imagini avînd o mare putere de supraviețuire. Ea are multe însușiri pe care nu le poate avea scrisul care, după părerea specialiștilor, a rămas încă o redare imperfectă a vorbirii. Semnificativ este că se observă o renaștere, în multe domenii, a comunicării prin imagini: semnele

de circulație și cele turistice, simbolurile din științe și industrie, însemnele fracțiunilor politice, mărcile și emblemele anumitor produse, întreprinderi, asociații etc. Nu trebuie uitat ceea ce se numește „comics” sau „comic strips”, despre care se va vorbi într-un paragraf următor.

Mulți artiști se împăunează azi cu fantezia cu care folosesc limbajul în imagini. Dacă ar cunoaște ingeniozitatea cu care strămoșii utilizau imaginile, poate ar fi ceva mai modești. Se reproduce un desen de pe coaja unui mestecăn, făcut de cercetașii tribului de indieni Micmac din America de Nord, în timpul războiului pe care îl duceau împotriva tribului Passamaquody. Desenul (fig. 93) este reprodus din cartea „The Story of Speech and Language” de Ch. L. Barber (New York, 1965), iar explicațiile aparțin tot lui Barber: (Informația din desen) este o avertizare că s-au văzut zece indieni Passamaquody în canoe pe lac, îndreptându-se spre locul de scurgere. Cele zece semne din stînga ambarcației indică numărul de dușmani observați. Faptul că aceștia sînt dușmani este indicat de peștele din fața canoei, care este semnul emblematic al tribului Passamaquody (semnul emblematic al tribului Micmac este reprodus în stînga desenului (b)). Restul desenului este o hartă cu o săgeată pe lac, arătînd direcția spre care cei zece au fost văzuți îndreptîndu-se. Acest mesaj descrie toată situația, folosind semne convenționale ca emblema tribală și săgeata... și nu este subordonat vreunei limbi...”. Tot așa, fără a cunoaște o limbă străină, un turist își poate găsi azi drumul prin culoarele labirintice ale unui aeroport din orice parte a lumii, ghidîndu-se doar după săgeți și semne, găsind restaurantul sau barul și chiar ♂ sau ♀, după caz.

Limbajul în imagini, pictografic, este folosit cu mult succes în „benzile desenate” (comics) atît de apreciat de copii, dar și de adulți. În loc să fie serii de fotografii, „comics” sînt serii de desene în care se introduc semne de punctuație de dimensiuni mari, se scriu exclamații, onomatopee și scurte texte. Nu este locul aici a vorbi despre valoarea cultural-artistică și educativă a acestor benzi desenate. Ceea ce trebuie însă observat este influența reciprocă dintre benzi și fotografie, privind în primul rînd nonconformismul metodelor și procedeeelor. După cum caracteristicile benzilor ilustrate, ca gen al subculturii, au fost luate ca motiv de inspirație pentru unii pictori (Roy Lichtenstein, James Rosenquist și alții), tot astfel s-a încercat să se realizeze secvențe și serii de fotografii cărora să li se imprime — în mod artificial — un caracter de artă. În S.U.A. sînt întrunite condiții care permit cu mare ușurință ungerea unor lucrări lipsite de vreo valoare reală cu sfîntul mir al artei, pentru ca ele să înceapă, peste noapte, să fie cotate la prețuri de necrezut. Iată ce spune subtilul cercetător al fenomenului artistic contemporan R. Hughes (op. cit.): „În primii ani ai deceniului 60, Lichtenstein a declarat în mod public că el vrea să picteze tablouri care să fie atît de urîte, încît nu se va găsi nimeni să le expună; însă acest atac tradițional de avangardă împotriva colecționarilor burghezi nu avea nici o șansă de succes. Peste puțini ani (după această declarație), jumătate din toți negustorii de artă din America făceau coadă să achiziționeze aceste imagini ale așa-zisului prost gust. Cinicii presupun că noua clasă de colecționari americani... cu cel mai cunoscuți reprezentanți Robert și Ethel Scull, ar fi *shockproof* (sublinierea aparține lui R. H.), deoarece în mod evident nu au nici gust, nici înțelegere pentru tradițiile istorice.” Lucrări de Lichtenstein și alții din categoria sa sînt totuși expuse în colecții particulare și muzee prestigioase de artă modernă!

Secvențele și seriile de fotografii nu au nici pe departe succesul operelor plastice, nici nu sînt cotate la prețurile exorbitante ale seriilor plastice. Totuși, fotografia își croiește drum, fie și pe ocolite, în atenția lumii artelor, prin mijlocirea Popart și mai ales Happening. Acesta din urmă era o formă de spectacol de teatru fără piesă scrisă, fără actori care să fi învățat un rol în prealabil. Totul se baza pe improvizație de moment, pe întîmplare (în engleză *to happen* = a se întîmpla), se colabora cu publicul în acțiuni creative care intensificau excitații vizuale. Prin aceasta, organizatorii țineau să elimine barierele dintre artă și viață și să facă mai pregnanți factori ca timp, spațiu și rolul întîmplării. Deoarece astfel de spectacole nu puteau fi decît „unice”, amintirea lor, dovada că au existat adevărate, nu putea fi reținută decît de fotografiile rînduite cronologic care deveneau o secvență.

Pe fotograful american *Duane Michals* (n. 1932) nu îl interesa însă să fotografieze o desfășurare concepută de alții. El explică, în publicația „*Chance Meeting*” (Köln, 1973): „Eu nu mă plimb pe străzi cu aparatul, în căutarea vieții. Eu nu sînt reporter. Eu nu sînt un contemplator. Eu sînt viață. Eu sînt. Imaginile pe care le văd în gîndurile mele sînt pentru mine mai prețioase, mai reale, decît orice eveniment pe care l-aș întîlni întîmplător pe stradă. Eu sînt propria mea limită. Orice eveniment din conștiința mea este material pentru fotografiile mele.”

Declarația emfatică de mai sus nu își găsește însă acoperirea artistică în secvențele puerile, ridicole, pe care le regizează cu neîndemînare. Un exemplu: „Îngerul căzut” (1968), secvență în 7 imagini — o femeie goală doarme, un înger gol, dar cu aripi care se văd de cît colo că sînt din carton, vine, se culcă peste ea (cu aripi cu tot) și în ultima imagine șade gînditor pe glaf-ul ferestrei... fără aripi! Alt exemplu: „Construiesc o piramidă” (1978), secvență în 6 imagini — 1, — peisaj cu cîteva piramide, în prim-plan chiar Michals cu un bolovan mare în mînă, gata să-l așeze pe nisip; 2, 3, 4 același peisaj — Michals tot aduce bolovanii, pe care îi așază unul peste celălalt; 5, același peisaj, Michals văzut din spate plecînd, în prim-plan a rămas o grămadă de bolovani; în sfîrșit, imaginea 6! același peisaj, de astă dată fotografiat mai de departe cu un tele — în prim-plan grămada de bolovani care seamănă oarecum cu o piramidă, pe fundal adevăratele piramide cu proporțiile lor sublime — Michals a dispărut! (vezi fig. 98). Simțind, cu vremea, că își epuizează posibilitățile, Michals încearcă să-și salveze imaginile cu explicații și texte de literatură „prețioasă”, dar în zadar. Emfaza incultă, insensibilă, nu poate produce opere de artă, oricîte subterfugii „metafizice” ar pune autorul la îndemîna publicului, prin declarațiile sale.

Un alt autor de serii fotografice, de astă dată european, este germanul *Floris Neusüss* (n. 1937), profesor de fotografie experimentală la Universitatea din Kassel (R.F.G.). Într-una din secvențele sale, intitulată „Foto-sintaxă” (12 imagini), el nu face altceva decît să fotografieze o față care vine de pe linia orizontului, se apropie mereu, pînă cînd îi dă posibilitatea să facă o fotografie macro a buricului descoperit. Olandezul *Ger Dekkers* (n. 1929) face secvențe de peisaje, deplasîndu-se lateral. El menține în toate imaginile linia orizontului la aceeași înălțime, însă planul apropiat și liniile de fugă se modifică. Bineînțeles că modalitatea atît de facilă prin care Dekkers „dovedește” un fenomen elementar a fost copiată și de alții.

din ceea ce francezii numesc „bricolage“. Se poate afirma că unele colaje au constituit probabil sugestii pentru colajele Dada și asamblajele Pop-art. Abia în secolul XX apar colaje realizate de pictori care folosesc procedeul în mod creator. Primii au fost Georges Braque (1882—1963) și Pablo Picasso, începând din anii 1909—10.

Mai târziu s-au făcut și colaje cu fotografii. Ele sau făceau parte dintr-un colaj mai elaborat, sau erau piesa principală, înconjurată de un colaj decorativ din hîrtie. Herta Wescher include în categoria colaj și acele portrete de studio cu fundaluri pictate precum și fotografiile din iarmaroace în care existau decoruri pictate, de exemplu cu un beduin pe o cămilă, un avion, sau un cavaler în armură în fața unui castel. În locul capului era o gaură prin care scotea capul cel ce voia să fie fotografiat în chip de beduin, aviator sau cavaler medieval.

Curioasă pare constatarea că, deși un mare număr de colaje sînt realizate de pictori și graficieni cu fotografii originale, decupaje de fotografii din ziare și reviste, foarte puțini fotografi s-au ocupat de colaj propriu-zis, ca procedeu artistic. Unii fotografi amatori au realizat colaje încă din secolul trecut, însă acestea erau construcții rudimentare, combinații neîndeminate, care nu aveau darul să amplifice efectul artistic al fotografiilor. Gernsheim, în „Fotografia Artistică“, reproduce un exemplu de foto-colaj din 1873, realizat de sir Edward Blount. Acesta se compunea din fotografii, reproduceri de opere plastice și desene stîngace, alăturate mai mult pe baza unei geometrii neimaginative, decît în conformitate cu o structurare compozițională.

Cubiștii au apelat la colaj — la început îl numeau „papiers collés“ (hîrtii lipite) — pe baza unor necesități plastice și artistice bine determinate. Pe de o parte, hîrțiile, decupajele din ziare și de litere, creau o impresie de stratificare în adîncime, pe de altă parte, elementele „reale“ readuc în tablourile lor abstracte un ecou al cotidianului, prin textura, desenele și culoarea materialelor folosite. În fotografie nu se simțea nevoia unor procedee de creare de relief sau de reînnodare a imaginii cu realitatea; perspectiva era rezolvată de obiectiv în mod mecanic, iar imaginea era reflectare a realului. În acest fel se explică, într-o măsură, reținerea fotografilor de a aborda colajul în forma sa inițială.

FOTOMONTAJUL

Din nou apare confruntarea cu definițiile strîmte, atît de labile. Se poate face o deosebire fundamentală între colaj cu fotografii, pe de o parte, și fotomontaj cu desene și alte elemente, pe de altă parte? Din punctul de vedere strict al tehnicii de realizare, da. Colajul este în cea mai mare parte realizat manual: desen, pictură, grafică. Celelalte elemente ca fotografii, decupaje și alte materiale sînt adaosuri lipite. Fotomontajul, în forma sa pură, este operă exclusiv fotografică. El se poate realiza prin combinații de fotografii decupate și lipite (metoda pozitivă), prin suprainpresiunea în laborator, pe aceeași coală de hîrtie fotografică, a unor negative diferite (metoda negativă), sau prin combinarea celor două metode. Pentru realizarea unui fotomontaj după metoda negativă, se mai pot aplica și tehnici de manipulare prin procese chimice, expuneri multiple, mascare parțială, filtraje, chiar și fotograme și executarea de texte

cu șabloane. După cum se vede, metoda negativă are posibilități multiple, mai bogate decât cele obținute numai prin metoda pozitivă.

Între colaj (cu fotografii) și fotomontaj există, din punct de vedere, formal, doar o diferență de proporție în suprafața ocupată de fotografii. Mulți creatori de fotomontaje (de ex. Max Ernst) nu fac nici o deosebire între cele două procedee. Fundamental rămânând modul în care se utilizează aceste procedee pentru exprimare și comunicare de conținuturi cât mai cuprinzătoare. Asamblarea de „n” imagini într-o singură lucrare poate fi viabilă numai dacă ele se sudează într-o unitate expresivă, independentă și valoroasă.

Mai întâi dadaismul și pe urmă suprarealismul au dat, după perioada cubistă, un nou avânt colajului și fotomontajului. Tocmai fiindcă Dada nu era un stil anume și propaga o libertate eclectică totală de a experimenta, de a se juca cu mijloace de expresie și materiale alăturate din întâmplare, fotomontajul s-a putut integra în lumea artelor, fără prejudecăți asupra naturii sale tehnice. Porțile libertății deschise de Dada, au făcut posibilă apariția suprarealismului. Inițiatorul și ideologul curentului a fost poetul André Breton (1896—1966), adept al teoriilor lui Sigmund Freud (1856—1949) despre subconștient. Breton definește suprarealismul în cartea sa „Le Surréalisme et la peinture” (Paris, 1928) ca fiind: „un automatism pur psihic, prin care se caută prin cuvânt, scris sau altă activitate, să se exprime adevărata funcționare a gândirii; el este un dictat al gândirii în afara oricărui control al rațiunii și dincolo de orice considerații estetice sau morale... Sensul se bazează pe credința într-un adevăr superior al unor forme de asociație neluate în seamă până acum, pe atotputernicia visului, pe jocul gândirii gratuite.” Breton se referă direct la fotografie, spunând, în „Les pas perdus” (1924), următoarele: „Descoperirea fotografiei a dat o lovitură mortală vechilor mijloace de expresie, atât în pictură, cât și în literatură, unde scrisul automat apărut la finele sec. XIX este o veritabilă fotografie a gândirii.” Atmosfera de libertate totală, a fost fecundată și de teoriile constructiviștilor ruși, care puneau la baza operelor lor abstracte, forma geometrică pură în cea mai expresivă simplitate.

Dadaismul, suprarealismul și constructivismul creează împreună, la începutul deceniului 20, un climat care generează direcții și mijloace noi de expresie. Printre acestea este și fotomontajul. Jean-Luc Daval afirmă că Raoul Hausmann (1886—1971) ar fi inventatorul fotomontajului. Ca și alți creatori celebri de fotomontaje, Hausmann și-a început cariera ca pictor. În cadrul mișcării Dada, a făcut multe colaje cu diferite subiecte, trecind abia într-o fază mai târzie la fotomontaj.

Fotomontajul este un procedeu de creație cu bogate resurse și cu un foarte larg spectru de posibilități de aplicare. De aceea el cere o discuție mai amplă, bazată pe păreri cât mai diverse. Jean-Luc Daval (op. cit.) explică fotomontajul în felul următor: „(Fotografia) ca element constitutiv al unei opere plastice, oferă fragmente ale realului, fragmente a căror semnificație și funcție uzuală sînt modificate prin montaj, rămânînd totuși strîns legate de un cotidian a cărui punere în scenă va permite sublinierea decalajului existent între realitate și imaginile ei... Colajul cubist oferea o nouă manieră de reprezentare — mai acordată cu sensibilitatea contemporană, deoarece se baza pe discontinuitate și eterogenitate —, însă fotografia îi lărgeste semnificația punînd acest nou mijloc de producere de imagini direct în slujba tuturor și al activității politice.”

Hausmann, în calitate de descoperitor și autor de fotomontaje, declară în 1931 : „Descoperind fotomontajul, am adoptat o atitudine suprarealistă, care permite să se lucreze cu o perspectivă cu mai multe centre și de a suprapune obiecte și suprafețe . . . Dacă conținutul, chiar ideea fotomontajului era revoluționară, forma era tot atât de subversivă ; utilizarea fotografiei în strînsă legătură cu texte constituia o sinteză care transforma ansamblul filmului static. Dadaistii au fost primii care au utilizat fotografia pentru a crea, pornind de la structuri adesea heteroclite și opuse din cauza proprietății lor de obiecte și a pozițiilor lor spațiale diferite, o nouă unitate care smulgea haosului epocii de război și revoluție, o viziune-reflex nouă din punct de vedere optic și conceptual. Dadaistii erau conștienți că metoda lor cuprindea o forță propagandistică pe care viața epocii lor nu avea curajul nici a o dezvolta, nici a o integra . . . Pretutindeni s-a impus concepția că elementul optic reprezintă un element extrem de variat și variabil prin opozițiile sale structurale și spațiale ; prin aceste opoziții dintre aspru și neted, vederea de sus și planul apropiat, între perspectivă și suprafață plană, fotomontajul oferă cea mai mare varietate tehnică, adică elaborarea cea mai amplă a dialecticii formelor.“

Privind spre viitor, Hausmann adaugă : „Se poate afirma că fotomontajul, ca și fotografia și filmul, va contribui în chip multiplu și încă imprevizibil la educarea văzului nostru, la cunoașterea noastră despre structurile optice, psihologice și sociale — și aceasta prin claritatea și exactitatea mijloacelor sale în care conținutul și forma, înțelesul și enunțarea sa se combină și sînt indisociabile.“

Observațiile lui Hausmann au darul de a adînci problematica fotomontajului, dîndu-i o însemnătate necunoscută de mulți fotografi, care folosesc acest procedeu în mod superficial, fără a-i epuiza marile posibilități interpretative de conținut și de formă.

Max Ernst (1891—1976) talentat pictor și sculptor, cu o foarte bogată fantezie, a început ca dadaist, devenind apoi, în 1924, primul pictor acceptat în rîndurile suprarealiștilor. A fost atras și de posibilitățile oferite de colaj și fotomontaj ; descriind aceste posibilități, el face unele mărturisiri personale ; parafrazîndu-l pe scriitorul Isidore de Lautréamont (1846—1870), considerat de suprarealiști ca precursor al lor, Ernst dă un fel de definiție pe care suprarealiștii au considerat-o ca întruchipînd noțiunea de frumusețe suprarealistă : „Exploatarea *întîlnirii întîmplătoare a două realități îndepărtate pe un plan neadecvat* (spun acesta parafrazînd și generalizînd celebra frază a lui Lautréamont : *Frumos ca întîlnirea întîmplătoare pe o masă de disecție dintre o mașină de cusut și o umbrelă*) sau, pentru a întrebuița un termen mai scurt, cultura efectelor unei *înstrăinări sistematice*, după teza lui Breton.“ (sublinierile și paranteza aparțin lui Ernst). Decupînd fotografiile, Ernst le scoate din contextul lor normal și, alăturîndu-le cu altele, determină acele întîlniri întîmplătoare în care subiectivitatea lui găsește „elemente de figurare atât de îndepărtate încît absurditatea acestui asamblaj îmi provoacă o intensificare subită a facultăților mele vizionare și dă naștere unei succesiuni halucinante de imagini contradictorii, imagini duble, triple și multiple, unele suprapunîndu-se peste celelalte cu persistența și rapiditatea care sînt proprii amintirilor amorcuse și viziunilor toropelii somnului.“

Destăinuirile lui Ernst despre ceea ce simte aplicînd această metodă la realizarea fotomontajelor, nu este străină nici unuia care se vede confruntat cu un număr de fotografii decupate și caută asamblajul lor optim.

Dar nu toți procedează în același fel. Unii, „fabricînd“ o imagine inedită dintr-un număr de imagini decupate, sînt preocupați de soluții geometrice, alții de soluții compoziționale, căutînd realizarea unei estetici bazată pe eterogenitatea elementelor. Abordarea mai calculată, cu introducerea în fotomontaj de figuri geometrice și texte a fost proprie constructiviștilor ruși. Dar nu numai forma mai riguros geometrică îi deosebește pe constructiviști de suprarealiști. Deosebirea fundamentală se află în obiectivele urmărite. În timp ce suprarealiștii căutau un frumos insolit provocat de întîlniri întîmplătoare, de acte gratuite, căutînd inspirație în vise, în subconștient și se mulțumeau cu aplauzele unei elite intelectuale restrînsă, constructiviștii se considerau angajați într-o acțiune social-politică, sprijinind prin arta lor o ideologie nouă, un stat bazat pe principii noi. În vîlmășagul revoluției nu era loc pentru acte gratuite. Arta lor trebuia să fie chemare și convingere, agitație și propagandă. Ei nu se adresau unei elite, ci unui întreg popor, lumii. În criza materială de după revoluția socialistă din 1917, operele artiștilor trebuiau totuși să fie răspîndite în mase cît mai largi, păstrîndu-și valoarea artistică și efectul propagandistic, chiar dacă erau tipărite pe hîrtie de calitate proastă, chiar dacă paleta de culori trebuia mult restrînsă. Nu se cunoaște în istorie vreo altă perioadă ca cea între 1917—1925, cînd artiști și scriitori, animați de cele mai înalte idealuri, și-au închinat talentul cu mult entuziasm, în mod altruist, poporului din care făceau parte.

Dintre constructiviștii ruși care au realizat și fotomontaje se amintesc doi mai cunoscuți : *El (Lazăr) Marcovici Lissitzky* (1890—1941 și *Alexandr Rodcenko* (1891—1956). Robert Hughes, care este foarte zgîrcit cu aprecierile laudative, îl califică pe Lissitzky drept „unul dintre cei mai mari graficieni ai secolului“ și pe Rodcenko ca grafician „cu o deosebită originalitate“. Lissitzky a studiat arhitectura în Germania și în Rusia, luîndu-și diploma în 1915. Dar el s-a îndreptat, în acele vremuri grele de război și revoluție, spre pictură, tipografie, ilustrare de cărți și grafică. Influențat de ideile lui *Vladimir Tatlin* (1885—1953), el a căutat să stabilească o punte între forma abstractă și necesitățile societății în transformare revoluționară. O vreme (începînd din 1919), Lissitzky a predat arhitectură și grafică la Academia de Artă din Vitebsk, unde a colaborat cu celebrul pictor *Marc Chagall*, care se întorsese din Franța pentru a-și pune talentul în slujba revoluției.

Lissitzky a realizat un număr mare de fotomontaje pentru coperte de cataloage, afișe și expoziții din U.R.S.S. și străinătate. El a fost primul care a realizat fotomontaje de dimensiuni mari, combinate cu elemente grafice și cu texte. De exemplu, pentru o expoziție din Köln în 1928, el a realizat un fotomontaj de 23×4 m, cu scene din viața nouă a U.R.S.S. Se reproduce (fig. 100) un fotomontaj al lui Lissitzky realizat în 1924, intitulat „Constructorul“, care este de fapt un autoportret. Compoziția riguros geometrică, economia de mijloace și rezolvarea tonală cu contraste puternice duc la o simplitate de adîncă sobrietate, caracteristică gîndirii lui Lissitzky. El a fost și un promotor al fotomontajului, încurajînd și ajutînd alți fotografi să abordeze acest procedeu atît de interesant. Dintre aceștia se amintesc doar doi : *S. Sjenkin*, care a realizat afișe și panouri de expoziții, și *S. Friedland*. Se reproduce un fotomontaj al acestuia din urmă, intitulat „Presa Vîndută“ (fig. 99). În U.R.S.S., fotomontajul s-a bucurat de o largă răspîndire. În timpul războiului mondial II, fotografiile l-au folosit

ca armă politică, ca de exemplu A. Shitomirski, autorul fotomontajului „Acest caporal duce Germania la catastrofă”, 1941 (fig. 101).

Alexandr Rodcenko a fost mai întâi pictor. Însă el își revizuieste concepția artistică lucrând la revista „Novi LEF”, unde își dă seama de puterea imaginii fotografice și a fotomontajului. Un timp, Rodcenko a colaborat cu Maiakovski în domeniul agitației vizuale, realizând afișe și grafică publicitară. Din ce în ce mai mult, el se consacră fotografiei și, în 1934, explică ce l-a îndemnat să facă această alegere : „Contradicțiile perspectivei. Contrastele de lumină. Contrastele de formă. Unghiuri de privit imposibile în desen și pictură. Racursiuri cu o puternică deformare a obiectelor, cu redarea crudă a facturii materialelor. Momente cu totul noi, niciodată văzute... compoziții a căror îndrăzneală depășește imaginația pictorilor... Pe urmă, crearea acelor situații care nu există, produse datorită montajului. Negativul transmite simțurilor stimuli cu totul noi... Fotografia are tot dreptul — și toate meritele — necesare pentru ca noi să ne îndreptăm spre ea ca artă a timpului nostru.”

Rodcenko a ilustrat poezii de Maiakovski cu fotomontaje și a realizat numeroase coperti de reviste și de cărți cu același procedeu. Vorbind despre superioritatea fotomontajului asupra reprezentărilor pictate sau desenate, el susținea : „În locul unor impresii optice desenate, se folosește redarea exactă a unor realități. Precizia și fidelitatea documentară dau imaginii forța de a influența astfel pe privitor, cum nu este posibil prin mijloacele picturale și grafice.” Pe lângă numeroase fotomontaje de propagandă politică executate de Rodcenko, el a executat interesante montaje pentru afișe cinematografice, printre altele, pentru filmul lui Eisenstein „Crucișătorul Potemkin”.

Un loc cu totul deosebit în arta fotomontajului îl ocupă *John Heartfield (Herzfelde)* (1891—1968). El a ridicat fotomontajul politic la un nivel artistic încă neatins înainte. Ca antifascist neînfricat, el și-a ales ca armă de luptă fotomontajul, pe care îl mînuia cu o mare măiestrie într-un registru întins, de la satiră la demascare neîndurătoare.

Activitatea și-a început-o încă din 1916 ca militant în cercurile de avangardă revoluționară din Berlin, legînd o prietenie strînsă cu pictorul George Grosz. Apoi, a devenit unul dintre cei mai cunoscuți protagoniști ai dadaistilor germani, realizînd colaje și fotomontaje îndrăznețe. Jean-Luc Daval îi consacră două pagini în istoria sa a fotografiei și arată : „Comunist convins, John Heartfield consideră că munca artistului este „un mijloc de luptă pentru libertate și revoluție” ; încă de la primele sale colaje, el înțelege eficacitatea acestui mijloc pentru a se bate în mod simultan împotriva unei ordini sociale și împotriva artei și culturii pe care o produce burghezia, care se opune afirmării proletariatului... Arta sa nu trebuie să incite la contemplație, ci la acțiune, iar fotomontajul este mijlocul cel mai adecvat pentru analiza și criticarea unei realități politice și sociale pe care vrea să o schimbe. Folosind șocul și contrastul vizual și spațial, el pune de asemenea sub semnul întrebării omogenitatea iluzionismului clasic, inversînd-o printr-un trucaj care nu se observă la prima vedere.”

Începînd din anul 1929, el lucrează la „Arbeiter Illustrierte Zeitung” (A.I.Z.), publicație a partidului comunist german, cu un tiraj de un milion și jumătate de exemplare ; în același timp, el devine cunoscut în cercurile artistice din afara Germaniei ca luptător antinazist prin mijloace de înaltă măiestrie. Fotomontajele sale au fost reproduse în multe țări, contribuind la încurajarea luptei internaționale împotriva hitlerismului. Invitat la

Moscova în 1931, el ține un discurs la „Institutul Poligrafic”, în care arată : „Fotografia este un mijloc mecanic, fotomontajul este o lucrare executată cu produsul fotografiei. Acest proces formează o unitate... Dacă strâng documente și le juxtapun cu inteligență și măiestrie, efectul de agitație și propagandă asupra maselor va fi enorm. Și aceasta este cel mai important pentru noi. Este chiar baza muncii noastre. De aici rezultă sarcina noastră, care este de a acționa asupra maselor în modul optim, cel mai puternic și cât mai intens posibil.”

Heartfield nu era fotograf și nici nu făcea fotografii. El strângea fotografiile din ziare și reviste, de la fotografi, uneori folosea reproduceri din cărți, alteori cerea fotografiilor să-i realizeze fotografii așa cum le gândea, cum avea nevoie. El decupa fotografiile, le aranja, le lipea, creînd astfel ceva nou, o lucrare unitară în care alăturările nu erau întâmplătoare, ci exprima în mod pregnant idei cu totul noi, rămînînd totuși ancorate într-o realitate concretă, faptică. Cu prilejul unei expoziții la Paris, în 1935, cu fotomontajele lui Heartfield, poetul Louis Aragon a scris următoarele : „John Heartfield știe azi să salute frumusețea. El știe să creeze acele imagini care sînt însăși frumusețea vremurilor noastre, pentru că sînt însăși strigătul maselor, traducerea luptei maselor împotriva călăului brun cu trahee formată din monede de cinci bani (Aragon se referă aici la un anume fotomontaj al lui Heartfield)... Stăpîn pe o tehnică pe care a descoperit-o, niciodată încătușat în exprimarea gîndurilor sale, folosind ca paletă toate aspectele lumii reale, amestecînd după voință aparențele, el nu are alt ghid decît dialectica materialistă și acțiunea istoriei, pe care le traduce în alb și negru în toiul luptei.” Iar, Robert Hughes, în cartea sa (op. cit.) afirmă următoarele : „Utilizarea cea mai agresivă a fotomontajului se găsește în opera lui Heartfield, pe care, în anii '30, el a ridicat-o, ca nici un alt artist înainte sau după el, la o culme a expresiei polemice. Aici, fotomontajul prezintă un fel de adevăr, pe care nici un tablou n-ar fi putut să-l posede. Dacă Heartfield ar fi pictat scene de forță brutală și haos social, ele ar fi părut o exagerare insuportabilă. Numai „realismul” fotografiei, conținutul ei faptic fără echivoc, au făcut credibile lucrările lui și, pînă astăzi, incontestabile.”

John Heartfield rămîne în istoria fotografiei o figură luminoasă, un mare artist, atît ca realizator de fotomontaje, cît și ca luptător consecvent pentru idealurile sale. Se reproduc două din lucrările sale (fig. 102 și 103).

Numărul celor care s-au ocupat de fotomontaj — pictori și fotografi — este mult mai mare decît se crede. Mulți mai folosesc încă cu succes fotomontaje în propagandă și publicitate, în ilustrații (de obicei critice), compoziții de cărți și afișe. În 1931, César Domela — Nieuwenhuis — el însuși realizator de fotomontaje — a organizat la Berlin o expoziție numai cu fotomontaje. Numărul participanților și al exponentelor a fost surprinzător de mare. S-au primit lucrări din multe țări, arătînd cît de răspîndit este acest gen și posibilitățile variate de creație pe care le oferă. Expoziții de fotomontaje, colective și de autor, au continuat să se organizeze în diferite țări pînă la izbucnirea războiului.

Este imposibil să fie menționați măcar, realizatorii mai cunoscuți de fotomontaje. Însă pentru interesul deosebit pe care îl reprezintă, se reproduse o lucrare a olandezului Paul Citroen „Metropolis” (fig. 104) și a germanului Herbert Bayer „Orășean Solitar” (fig. 105).

Din cele arătate despre fotomontaj, reiese marea lui însemnătate ca gen independent de creație. El oferă posibilități foarte moderne de expresie,

iar mesajul clar și convingător pe care îl lansează poate fi recepționat de un public foarte larg. Este de neînțeles de ce organizațiile internaționale fotografice (F.I.A.P., R.P.S. etc.) nu încurajează acest gen, una dintre formele de creație fotografică cele mai interesante. Neadmițând fotomontaje în saloane, se frânează inițiativa creatoare a fotografilor și marele public este privat de contemplarea unor opere moderne cu o certă valoare artistică. Ar fi bine ca, în enumerarea genurilor admise, să se creeze categoria „fotomontaj” și să se dea premii separate pentru cele mai reușite lucrări.

În artele moderne este azi permis orice. În afară de opera propriu-zisă, se adaugă felurite plusuri. Pentru unele opere se creează ambianță muzicală sau de zgomote. Pentru altele se montează un întreg sistem de lumini cu alternări de direcții, intensități, culori. Se realizează sculpturi care sînt puse în mișcare cu motoare electrice, cu ventilatoare sau de vînt. Opere care emit sunete, opere cu care se pot juca privitorii, opere care se autodistrug. Este permis orice, de dragul noului, al șocului, al insolitului. Într-o atare atmosferă de permisibilitate stau oare fotografiile cu brațele încrucișate? Nu se poate da un răspuns direct afirmativ sau negativ. Există numai încercări izolate, timide, care apar și dispar ca focurile de artificii. Se fac experimente care imită ceea ce s-a realizat în pictură sau sculptură. Unii fotografi au lipit imagini pe un eșafodaj de cuburi suprapuse care se pot roti în mod separat în jurul unui ax central, formînd mereu alte combinații de structuri. Dar toate aceste încercări au rămas doar experimente fără ecou, fără succes.

Am în fața mea un album cu fotografii de portret intitulat „Artists Observed”, realizat de Harvey Stein (editura H. N. Abrams Inc., New York, 1986). Albumul este deosebit de interesant din mai multe puncte de vedere, fiindcă autorul depășește noțiunea de portret numai ca redare a unei asemănări exterioare. El realizează, cu cele aproape o sută de portrete de artiști americani contemporani, o prezentare a atmosferei de creație, a problematicii care îi frămîntă pe acești artiști și a modului în care ei își materializează gîndurile în operele lor. Fotografiile excelente sînt realizate în studiourile artiștilor, ei fiind înconjurați de operele lor, de fragmente caracteristice, captînd astfel o ambianță specifică fiecăruia. Dar Stein mai adaugă un plus. Stînd de vorbă cu ei, el a înregistrat pe bandă crîmpeie din discuțiile avute și fiecare fotografie din album este însoțită de un scurt text, o esență a concepției artistice a celui portretizat. Astfel se întregeste, într-o operă unică, chipul artistului cu opera și crezul lui. Efectul devine frapant prin adîncimea analizei.

O modalitate care s-a dovedit mai viabilă decît altele a fost diaporama. La fotografii s-au adăugat două plusuri: muzica și cuvîntul. Se realizează astfel un spectacol compus din serii de diapozitive proiectate pe ecran, însoțite de o muzică adecvată și, eventual, de reproducere de zgomote, precum și de un comentariu vorbit. Realizînd proiecția cu două proiectoare se pot obține fondu-uri de imagini, ritmuri diferite de succesiune a imaginilor, combinații de suprapuneri de diapozitive (sandviș), o gamă destul de largă de posibilități de efecte variate. Prin stereofonie se pot crea impresii de spațialitate, de mișcare a sunetului din depărtare spre aproape, dintr-o parte în alta. La ceea ce se poate ajunge în cel mai bun caz, este un fel de imitație de spectacol cinematografic scurt cu imagini stătătoare.

De mai bine de treizeci de ani, amatorii fac diaporame, organizează concursuri naționale și internaționale, unde ei se întîlnesc și discută. În

această perioadă relativ lungă, nu s-au creat încă cel puțin câteva diaporame cu o astfel de calitate artistică, încât să depășească cercul strîmt al diaporamiștilor (de sub 2 000 de membri activi în toată lumea). Diaporama suferă în primul rînd din cauza dificultăților inerente fuziunii dintre două mijloace de expresie diferite: pe de o parte imaginea stătătoare, pe de altă parte, muzica și comentariul care se desfășoară în timp.

În al doilea rînd, diaporama este frînată de un balast tehnic care devine pe an ce trece mai complicat și mai costisitor. De aceea diaporame pot fi realizate numai de cei ce au mulți bani și mult timp liber: o anumită categorie de pensionari. Un tînar plin de talent și idei se vede în imposibilitatea de a realiza diaporame — chiar dacă ar dori.

Dacă diaporama ca spectacol artistic nu și-a dovedit încă posibilitățile latente, în schimb în alte domenii ea și-a găsit o utilizare eficace: în documentare, învățămînt, publicitate. Sînt firme specializate care produc diaporame pentru cei interesați. Aceste întreprinderi au utilaje de înaltă tehnicitate și specialiști calificați. Producțiile lor sînt de o calitate ireproșabilă din toate punctele de vedere. Se poate trece de la un singur ecran la mai multe — multiviziune —, la un ecran lat, retro-proiecție, automatizarea proiecțiilor și alte modalități. De exemplu, se programează spectacole pe ecran lat, deservite de 24 de proiectoare sincronizate. Spectacolul se poate repeta la infinit dacă este necesar, fără să fie nevoie de intervenția unui om. Oricine a vizionat astfel de spectacole, a rămas uimit de bogăția de informații primite într-un timp scurt și de perfecțiunea aproape miraculoasă a tehnicii de proiecție.

După cum se vede, dacă se dorește a se adăuga un plus la fotografie, ori se cade în imitație, ori ponderea tehnicii necesare depășește posibilitățile unui fotograf singur. Aceasta în stadiul actual. Chiar și mărimi de dimensiuni foarte mari necesită laboratoare și echipe de specialiști. Cel mai mare diapozitiv color din lume ($18,3 \times 5,5$ m), realizat după un diapozitiv color 24×36 mm al celebrului fotograf Ernst Haas, a cerut rezolvarea unor serii întregi de probleme de către specialiștii unui renumit laborator și participarea unui număr de aproape 50 oameni de diferite specialități. Fresce mult mai mari au fost realizate de un singur pictor ajutat de cîțiva ucenici...

În concluzia acestui capitol este cazul să se repete că „Fotografia se aseamănă cu un proverb“. Marii artiști fotografi știu, simt, cu ce și cu cît să încarce un cadru. Prin specificul artei lor, ei sînt în contact mult mai strîns cu realitățile decît pictorii. Ei nu au nevoie să caute cu orice preț insolitul, ci îl captează, îl surprind. Dacă, din întîmplare, pe o masă de operație s-ar întîlni o mașină de cusut cu o umbrelă, putem fi siguri că ar fi de față și un „paparazzo“ care să facă o fotografie sau un alt fotograf să realizeze un fotomontaj combinat cu desen, după cum a făcut Man Ray (fig. 106).

Sînt artiștii fotografi prea conservatori? Sînt ei lipsiți de imaginație, de spirit inovator? Așa ceva nu se poate afirma. În existența atît de scurtă a artei fotografice, în comparație cu pictura, aproape fiecare generație de fotografi a venit cu ceva nou, cucerind noi sectoare ale vizualului, descoperind noi mijloace de exprimare, ținînd pasul cu schimbarea lumii și a concepțiilor despre lume. Chiar dacă unii fotografi s-au lăsat influențați de curente care alienau imaginea de realitate, acestea au fost cazuri de excepție. Un exemplu este fotograma, care nu a supraviețuit în istoria fo-

tografiei. Procedeele de înstrăinare și trucajele sînt respinse de fotografie ca și grefele de corpul omenesc. Artificiul și minciuna n-au găsit loc durabil în fotografie.

Robert Hughes (op. cit. pag. 324) observă că noi trăim azi într-o lume pe care ne-am creat-o singuri, îndepărtîndu-ne de natură. El continuă astfel : „Reprezentarea despre o ordine naturală, care conducea întotdeauna „eu“-ul pe o cale justă, a dat artei dinaintea epocii moderne Formă și Măsură. Dacă astăzi nu mai simțim nimio din ordinea naturală, atunci una din cauze poate fi că în locul naturii a apărut o supracantitate de cultură : metropola și cultura mass mediei. Ca găinile, sîntem îndopați ; nu mai este vorba de calitate sau înțelesul mesajelor și al informațiilor, ci de cantitatea lor. Supraoferta a modificat arta noastră. Mai ales în ultimii 30 de ani, Capitalismul și Electronica au creat un nou mediu ambiant, jungla mijloacelor de informare în masă.“

Completînd concluziile de mai sus cu observațiile lui Hughes, cititorul este pregătit să pășească spre capitolul următor.

XI

Bîlciul deșertăciunilor . . . sau?

„Consider că a sosit momentul în care, printr-o avansare paranoică și activă a minții, va fi posibil (simultan cu automatismul și alte stări pasive) să sistematizăm haoticul și astfel să ajutăm la discreditarea completă a lumii realului.“

SALVATOR DALI
(n. 1904)

Concomitent cu spectaculosul bîlci al deșertăciunilor tehnice, organizat de mari promotori, pricepuți la utilizarea surselor și tobelor propagandei, presei și publicității, are loc și bîlciul deșertăciunilor artistice, mai modest. Sînt foarte contradictorii părerile despre arta modernă, despre ceea ce se consideră a fi azi artă. Curente apar și dispar, unele revoluționează, altele nu sînt decît un strop de apă într-un ocean; unele au originalitate, altele reiau idei mai vechi — ale suprematiștilor, ale dadaistilor sau ale suprarealiștilor — le dau alt nume și le îmbracă în haine noi. Mai ales după al II-lea război mondial, parada stilurilor (se mai pot ele denumi stiluri?!), a curenților și a direcțiilor artistice devine din ce în ce mai variată, pasul schimbărilor se întetește, idei diametral opuse susțin că reflectă aceleași adevăruri, în timp ce filozofii neagă posibilitatea stabilirii de adevăruri. Istoricii, cercetătorii, observatorii artelor moderne emit și ei părerii contradictorii. Dar, pentru ca cititorul să poată să-și dea mai bine seama despre parada schimbărilor, se face încercarea de a da în cele ce urmează o cronologie a apariției și dispariției „stilurilor“. Cronologia nu este nici completă și nici nu poate stabili date absolut exacte. Totuși, ca obiect de observație, îndeplinește funcția de a prezenta o imagine din care se pot trage concluzii interesante.

Sec. 15—16	Renașterea
1520—1600	Manierism
1580—1730	Baroc
1770—1830	Clasicism
1785—1830	Romantism
1815—1848	Biedermeier
1870	Impresionism
1885—1900	Simbolism
1890—1905	Art nouveau (Jugendstil, Modern Style)
1900	Expresionism
1905—1909	Fauvism (Franța)
1908—1915	Cubism

1909	Futurism (Italia)
1910	Artă abstractă cu multe variante pînă azi
1912	Orfism (Franța)
1913—1922	Suprematism, Constructivism (Rusia)
1911—1920	Pittura Metafisica (Italia)
1918	Neue Sachlichkeit (Germania)
1910—1914	Rayonism (Rusia)
1916—1923	Dadaism
1917	De Stijl (Olanda)
1918	Purism (Franța)
1917—1924	Suprarealism
1920—1940	Precizionism (S.U.A.)
1930	Artă Concretă (Olanda)
1920—1935	Art Déco (Franța)
1931—1963	Abstraction création (Franța)
1940	Expresionism abstract (Action Painting 1947) (Tașism 1950)
1945	Artă informală
1947	Art brut (Franța)
1948—1951	Cobra (Franța)
anii '50	Colourfield Painting (S.U.A.)
anii '50	Letrism (Franța)
anii '50 și '60	Fluxus (Europa — S.U.A.)
anii '50 și '60	Pop Art (Anglia — S.U.A.)
1958	Happening
anii '50 și '60	Op Art (Europa)
anii '60	Arta Minimală
anii '60	Body Art (S.U.A.)
anii '60 și '70	Arta conceptuală
anii '60	Verism (Italia)
anii '60 și '70	Mixed Media (S.U.A.)
anii '70	Hard Edge (S.U.A.)
anii '70	Hiperrealism (Fotorealism) (S.U.A.)
1970	Supports-Surfaces (Franța)
1970	New Image Painting (S.U.A.)
1970	Pattern and Decoration Art (S.U.A.)
1970	Performance (S.U.A. — Europa)
anii '70	Arte Povera (Italia)
anii '70	Arte Cifra (Italia)
anii '70	Pictura analitică (S.U.A.)

anii '70 și	
'80	Soul and Body Art (S.U.A.)
după '70	Graffiti — Subway Art (S.U.A.)
anii '80	Figuration Libre (Franța)
anii '80	Ruminatism (S.U.A.)
după '80	Wild Style, Endart, Dix, Quick Culture (S.U.A.).

Desigur, pînă apare cartea de față se va putea completa cronologia cu încă un număr de direcții.

În cartea lor, Christa Murken și Axel Murken („Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art“, Köln, 1985) arată următoarele : „În general, cursul artei moderne constă într-o permanentă eliberare de obligații care limitează libertatea omului ca individ : întii religia, apoi autoritatea laică, dependența de natură și, în sfîrșit, însăși forma pretins prestabilită... Stilurile rezultă deci din opoziții, reacții contrare, procese de detașare și depășiri de limite. Expresiile artistice ale avangardei sînt, în cele din urmă, de la începutul secolului nostru, fructele unor opinii orientate în mod fundamental spre libertate.“

Dar eliberarea de vechile obligații, care au fost totodată sursă de câștiguri pentru artiști, a însemnat în același timp transformarea artistului în producător de bunuri, de bunuri artistice. Ca orice producător, el trebuie să se conformeze legilor aspre ale pieții, să creeze pentru piață, cu toate implicațiile care decurg din aceasta. În epoca modernă, de care este vorba acum, lupta artiștilor pentru supraviețuire a atins o intensitate încă necunoscută. S-au dus vremurile idilice cînd negustorul de vopsele sau crîșmarul făcea troc cu pictorii. Acum activitatea artiștilor este susținută de o activitate comercială foarte bine organizată. În S.U.A. mai ales, se aplică în artă aceleași metode ca și pentru vînzarea pastei de dinți, a detergenților sau a aparatelor de uz casnic. Un întreg lanț de specialiști se ocupă de reclama artistului și de vînzarea lucrărilor sale. Artistul orientat spre piață trebuie să satisfacă gusturile unei societăți pluraliste cu cerințe foarte variate. Dictatul suprem în societatea de consum este noul. Publicul a fost obișnuit cu schimbarea — noi tipuri de mașini, de aspiratoare de praf, noi televizoare, aparate video, modă nouă și, bineînțeles, artă nouă. În muzică se observă același fenomen. Se trece de la un stil la altul cu mare ușurință : jazz, soul, blues, beat, rock, reggae, new wave, punk, pentru a numi cîteva din principalele direcții. Din rigola străzii de mahala pînă la cercurile cele mai elevate, stările de spirit schimbătoare și ele, sînt determinate de cinism, ironie, forță, sexualitate, crimă, singurătate, plictiseală, scepticism, resemnare, agresivitate, revoltă, trivialitate ; oamenii se agață de mituri și simboluri, de tot felul de religii și culte primitive. În această stare psihică, determinată în societatea capitalistă avansată, de stress-ul nesiguranței și de o gamă largă de angoase, artiștii nu pot crea decît o artă contaminată de ceea ce se întîmplă în jurul lor, de cultura care îi înconjoară în mod obsesiv.

Viața artistică, în general, ca suprastructură, nu poate fi înțeleasă fără o cunoaștere a infrastructurii, a contextului economic și social-politic. În societățile industrializate avansate, înșelătoria sub cele mai diverse forme, devine din ce în ce mai mult regulă generală. Producția de masă nu poate dăinui fără necinste abil organizată.

Deși este posibil să se producă mărfuri care să dureze „o viață“, se produc mărfuri cu uzură rapidă, de la stofe și țesături la obiecte tehnice, pentru ca industria să nu fie obligată să-și întrerupă activitatea. Exemple sînt nenumărate. Pentru a demasca înșelătoriile, cumpărătorii s-au organizat în comitete de apărare, așa-numitele „watchdog committies“, care au „C.T.C.“-ul lor propriu. S-au scris cărți și broșuri demascatoare despre felul în care diferite obiecte și mărfuri sînt fabricate pentru a deveni inutilizabile după un timp relativ scurt. Deosebit de interesantă în această privință este cartea lui Vance Packard care poartă titlul semnificativ „Producătorii de deșeuri“. Se fabrică, de exemplu, frigidere cu materiale plastice care nu rezistă la frig, pneuri de automobile care se rup repede, aparate electro-casnice cu izolație insuficientă, uleiuri de gresaj care duc la uzura timpurie a motoarelor — nu se amintesc metodele de creare a uzurii morale artificiale prin lansarea de noi tipuri „superioare“ la intervale scurte. Fotografii cunosc prea bine acest din urmă aspect din propria lor experiență. În industria farmaceutică se fac beneficii de miliarde cu medicamente scumpe care nu au efectul trîmbițat în reclame, ba chiar sînt nocive.

De ce nu s-ar comite înșelătorii și în artă? Nu e nici o rușine! Un Warhol, de exemplu, dacă a reușit să-și creeze un nume, o „marcă de fabrică“ celebră, trebuie să o capitalizeze, să scoată cît mai mulți bani. Există mulți manageri, agenți, negustori, samsari, chiar și cronicari de artă, care îl ajută, îl lansează, creează o „piață“, o „bursă“ pentru produsele lui. Am avut prilejul să mă conving „pe viu“ de existența acestor metode de „marketing“ pentru produse de artă. Cu cîțiva ani în urmă mă aflam în Elveția, în vizită la o cunoscută colecționară de artă modernă. Imi spusese că va veni și cineva din partea lui Andy Warhol. Curînd și-a făcut apariția un bărbat elegant cu o mapă mare, — comis-voiajorul celebrului pictor. A scos din mapă cîteva reproduceri de tablouri cu personalități cunoscute, reviste și ziare cu titluri de o șchioapă formate numai din superlative despre Warhol. Agentul a explicat procedeul de lucru al maestrului, care folosește fotografii mărite prin metoda serigrafiei, vopsite strident cu culori acrilice. Apoi, tot sporovăind, a spus că Maestrul ar fi onorat dacă dna. X s-ar lăsa portretizată de dînsul. Un tablou mărime 1×2 m n-ar costa decît o sută de mii de dolari... fotografia așteaptă în vestibul. Bineînțeles că tabloul va fi semnat și datat chiar de mîna marelui pictor...

În vestibul mai aștepta un comis-voiajor, tot cu mapă. Era reprezentantul unui mare croitor de pe cunoscuta Swallow Street din Londra. Venise să-i arate soțului colecționarei, dirijor cu renume, ultimele reviste de modă masculină și mostre de stofe noi. Era un obișnuit al casei, fiindcă dirijorii „consumă“ multe fracuri, care trebuie să fie neapărat impecabile...

Sub același acoperiș s-a întîlnit neguțătorul de artă cu neguțătorul de haine. O coincidență grăitoare!

De cînd centrul vieții artistice s-a strămutat în S.U.A., atras de enorma piață de desfacere cu prețuri din ce în ce mai mari, s-a produs o simțitoare deteriorare atît în ceea ce privește concepțiile despre artă, cît și în ceea ce privește calitatea produselor artistice. Pasiunea este înlocuită cu dorința de cîștig. Idealurile pătrunse de cald umanism se transformă în miorlăituri sau accese de „revoltă în genunchi“. Lozinca suprarealiștilor „totul e frumos“ este preluată necritic, ad litteram, în mod trivial. Dacă se compară, de exemplu, un colaj de Kurt Schwitters cu „Doi cheeseburger“ (1962) de Claes Oldenburg (pictor american n. 1929), se observă de îndată

deosebirea de subtilitate. De altfel, iată ce declară Oldenburg în 1967 despre „idealurile” sale artistice : „Sînt pentru o artă care este politică-erotică-mistică . . . sînt pentru o artă a lucrurilor pe care alții le-au aruncat . . . sînt pentru o artă cu ursuleți și flinte și iepurași fără capete, umbrele rupte . . . sînt pentru arta Kool, artă Pepsi (și alte mărci de produse) . . . sînt pentru o artă controlată de guvernul S.U.A., o artă cu preț modic, artă Supra-Lux, artă de bucătărie rapidă . . .” Și el nu este singurul pictor cu astfel de concepții.

În cele ce urmează se dau doar cîteva exemple, alese mai mult la întîmplare, din marele număr de „opere” care desfid orice criterii de valoare.

Artista plastică americană Meret Oppenheim (n. 1913) declară cu emfază că „Nimănui nu i se dă libertate, trebuie să și-o ia singur.” Și ce face dînsa cu libertatea ? Ia o ceașcă, o farfurie și o linguriță pe care le îmbracă în blană și dă acestei „sculpturi” titlul : „Tacîm de mic dejun îmblănit” ! Lucrarea se află expusă la Muzeul de artă modernă din New York.

Pictorul francez Daniel Buren (n. 1938) cumpăra din comerț metraje de țesături sau hîrtii cu modele imprimate și folii de plastic, cărora le adăuga cîte o fișie albă — atît. „Operele” erau expuse în stații de metrou, pe pereții unde se afișau reclame, în preajma muzeelor și galeriilor de artă. El susținea că astfel creează punți între ambianța cotidiană și muzee.

Robert Ryman (n. 1930) făcea „tablouri” albe monocrome pentru a analiza efectul optic al aplicării vopselei pe metal, pînză, sticlă, hîrtie etc.

Japonezul On Kawara, stabilit în S.U.A., (n. 1933) a realizat o serie de „Date-Paintings”, tablouri mari, monocrome, pe care sta scris cu litere și cifre mari luna, ziua și anul cînd au fost „create”. Într-o cutie, sub tablou, el pune și documente despre locul unde a pictat, foi de calendar, ziarul din ziua respectivă etc. Astfel el arăta că „mai trăiește încă”.

Artistul plastic american Walter De Maria a realizat cea mai scumpă absurditate : Cu ocazia unei expoziții de artă modernă la Kassel (R.F.G.) el a forat o gaură verticală în pămînt, adîncă de 1 km. În aceasta a introdus o tijă, tot de 1 km, din metal. Gaura a fost apoi acoperită cu un capac. Realizarea acestei „opere” invizibile a costat 300 000 dolari. Cheltuielile au fost suportate de o întreprindere producătoare de utilaje de forat sonde din Texas (S.U.A.).

Dieter Krieg, pictor german (n. 1937), după diferite alte subiecte ca pantaloni, băi etc., a început să picteze tablouri de dimensiuni mari cu cartofi prăjiți, cotlete de porc, pahare de coniac, găleți, furtunuri și altele asemănătoare. El utilizează și tablouri în care se alătură obiecte în mod atît de absurd, ca de exemplu un termometru medical și o bucată de lemn, încît nimeni nu se poate aștepta ca ele să fie luate în serios.

Italianul Domenico Gnoli (1933—1970) se specializase în tablouri în care apăreau detalii mult mărite de îmbrăcăminte. Una din lucrările lui din perioada tîrzie este intitulată „Nasture” și reprezintă chiar numai un nasture de haină încheiat — nimic mai mult. Seamănă cu o fotografie, deși este o „operă” realizată în întregime manual, neavînd la bază un negativ ca în hiperrealism.

Ce mare este acest bîlci al deșertăciunilor ! Și ce trivial și adesea obscen ! Totuși se găsesc critici și cercetători ai artelor care teoretizează, discută și laudă chiar, astfel de lucrări, produse ale semidoctiei, semipa-siunii și semimeșteșugului, sau cu motivații extra-artistice. Se întîmplă că

cele mai multe discuții despre lucrări și tendințe se poartă între teoreticieni, fără a lua în seamă reacțiile publicului. Ei descoperă calități pe care nu le-au bănuț nici autorii lucrărilor. Un exemplu este referitor la pictorul francez Jean Dubuffet (1901—1985). În interesanta colecție „Biblioteca Loreau” editată la Editura „Meridiane”, a apărut în 1978 eseul lui Max Loreau intitulat „Jean Dubuffet — strategia creației”. Păcat că volumul este ilustrat cu zgîrcenie, fiindcă eseistul, dînd foarte puține date biografice, se limitează la descrieri de tablouri, metode de lucru, intenții și stări de spirit. Se știe că tablouri nu se pot reda prin cuvinte, de aceea cititorul nu își poate forma o imagine cît de cît concludentă despre opera pictorului, pentru a participa la entuziasmul eseistului. Sînt însă fraze în eseu care îl fac pe amatorul de artă obișnuit, fără pregătire de specialitate, să nu-și poată stăpîni mirarea : „De oriunde ar fi apucate, oricum ar fi conduse, considerațiile (lui Dubuffet) tind inevitabil în aceeași direcție și, chiar dacă raționamentele au urmat traiecte divergente, concluziile sînt însă aceleași : pretutindeni, aceeași necesitate de a se întoarce spatele materiilor, naturalului ; aceeași nevoie, de asemenea, de a se îndrepta spre o artă falsă, aberantă, pervertită, care prin ea însăși să poată suplini toate considerentele de care pictorul trebuie să se dezbrace dintr-o dată — cultură și hazarduri în același timp, făcînd să pară derizoriu ceea ce este denumit realitate.” Dubuffet face „artă brută” (termen preluat de la grupul Cobra), o „artă murdară”, chinuită, amestecă în culori nisip, pămînt, clei și alte materiale, zgîrie și scrijelează pasta lipicioasă. El se inspiră și imită desene de copii, de primitivi, de bolnavi mintali. Subiectele lui sînt rupte de viața care îl înconjoară, totul apare deformat, urîțit, illogic, nici măcar caricatural. Cartea lui Loreau, din fericire, este prefăcută de Ion Pascadi, care, poate cu prea multă politețe, scoate în evidență lipsurile textului mult prea laudativ al autorului. Pascadi critică subiectivismul, relativitatea interpretării, unele afirmații eronate și întreabă : „Eleganța descriției, imaginația debordantă a autorului ei, considerațiile inteligente și asociațiile surprinzătoare sînt suficiente ? Pascadi scoate în evidență principala trăsătură negativă a pictorului : „lipsa oricărei viziuni socio-culturale sau istorice, faptul că rămîi cu impresia că totul se petrece într-un univers aseptice, în afara oricăror tradiții sau contexte, fără o finalitate motivată altfel decît morfologic.”

„Cazul” Dubuffet este tipic ; și alți pictori moderni, sau trîmbițașii lor, au folosit aceeași strategie în care insolitul, anticultura, revolta împotriva tradițiilor, aclamarea „noului” și a „libertății” de creație, erau berbecii de asalt. La aproape zece ani după eseul atît de entuziast al lui Loreau, iată ce scrie Robert Hughes (op. cit. pag. 267) : „Astăzi omuleții lui deformați nu mai șochează . . . lucrările lui din ultimii douăzeci de ani sînt foarte convenționale : ele nu sînt decît repetări ale tipurilor pseudoprimitive, cu mici modificări, pentru ca piața să nu se plictisească . . . În anii din urmă, laudele pentru instinctul, stările de excitație și primitivismul lui Dubuffet ca leitmotive poetice, n-au servit decît pentru producerea unei marea de tablouri de un primitivism artificial.” Astăzi, Dubuffet este amintit doar ca o curiozitate — dacă mai este amintit.

Se propun diferite criterii pentru a judeca o societate — cantitatea de cerneală sau de săpun sau de proteine consumate. Unii, scotocind gunoaiile, spun că o societate poate fi judecată după caracteristicile deșeurilor casnice aruncate la gunoi. S-au făcut și calcule, ajungîndu-se la rezultatul că numai în Manhattan (un cartier al New York-ului) se

aruncă la gunoi într-o săptămână mai multe obiecte tehnice stricate decât se puteau fabrica într-un an în Franța sec. 18. Însă un criteriu sigur pentru evaluarea unei societăți este arta ei. Ea acționează ca un fel de termometru care indică starea de sănătate sau de boală a unei anumite societăți într-o epocă anume. Artă de azi din unele țări arată că acolo există o stare anormală. Industrializarea, aglomerațiile urbane, erodarea culturii, printre altele, sînt cauzele apariției unor cancere spirituale care se observă în operele de artă ca într-o radiografie. Nu este locul aici să se critice filozofiile abisale care, și ele, au contribuit la agravarea cancerului, la exacerbarea sentimentului de angoasă, de lăipsă de speranță într-o lume „mai bună”. Fără a lăsa ca diferitele ideologii și lozinci propagandistice să vicieze judecățile de valoare și analiza concretă a fenomenelor, se poate observa că îndepărtarea de natură și îngheșuirea oamenilor în orașe a provocat o modificare a atitudinii și viziunii artiștilor. Au apărut alte forme, alte culori, un alt fel de a gândi. Sursa de inspirație s-a îngustat; realități noi, monotone, standardizate, nu reușesc să declanșeze actul creator. Artiștii par dezorientați, sufocați, copleșiți de sordidul și trivialul care își întinde tentaculele pretutindeni. Apar contradicții de tot felul: între ideile pe care artiștii le declară și lucrările lor fără răsunet; ei critică atît de timid, încît tocmai cei criticați le cumpără lucrările; interpretarea realității este înlocuită cu interpretările lor subiective despre linii, forme și culori, într-un „joc fantomatic de ficțiuni în gol”. Cît de actuale sună azi încă cuvintele înțeleptului profesor Wilhelm Worringer, așternute în 1921 („Probleme artistice actuale”): „... Niciodată arta n-a fost tratată mai mult decât astăzi ca un lucru de la sine înțeles, astăzi cînd ea este o problemă. Niciodată n-a fost mai mult considerată ca aparținînd tuturor ca astăzi, cînd ea nu mai aparține nimănui. Astăzi arta nu mai este o existență vie și prezentă, ci o fantasmagorie a ipocrizei noastre culturale inconștiente.” Consecvent cu gîndirea sa, Worringer afirmă în 1948 („Problematica artei actuale”): „Trăim de mult, în ceea ce privește arta, în realitatea unei folosiri a banilor-hîrtie și ne purtăm ca și cînd ar mai exista etalonul aur.” Grele cuvinte! Dar cît de adevărate și profetice!

... și, în acest „bîlci al deșertăciunilor artistice”, apar fotografii? Ce rol joacă ei? S-au instalat și ei într-o tarabă? Da, însă doar cîtiva. Majoritatea se țin departe. Unii au intrat doar ca să fotografieze curiozitățile bîlciului.

Între fotografi și toți ceilalți artiști plastici, există o deosebire fundamentală, determinată de mijlocul de expresie, de tehnicile realizării imaginilor. Pentru a se putea înțelege mai profund deosebirea, se face o referire la o frază din introducerea lui Georg Gerster, care prefățează superbul și foarte interesantul său album de fotografii din avion „Brot und Salz” (Editura Atlantis, Zürich, 1980). La pagina 10 el spune: „Țăranul este actorul principal al celei de a opta zi a creației. Nimeni altul... nu a contribuit atît de mult la cea de-a doua înfățișare a pămîntului, la umanizarea lui.” Munca țăranului a făcut posibil progresul omenirii, schimbarea relațiilor sociale, formarea orașelor și satelor, înflorirea științelor și a artelor.

Fotograful este, după părerea mea, un fel de țăran al artelor. El este legat, ca și țăranul, de pămînt și de soare, de vînturi și de ploaie. El nu poate destrăma aceste legături. De aceea arta lui nu poate lua

ființă decît din natură — în sensul cel mai larg, din realitatea care îl înconjoară. Fiecare imagine a lui reprezintă ceva concret, el a fost față în față cu subiectul său, ceea ce se vede în imagine a fost adevărat, a existat, oricît de mult imaginea ar fi modificată prin interpretări sau manipulări tehnice. Chiar și Roland Barthes, un critic sever al fotografiei, recunoaște în cartea sa „La chambre claire“ (ed. Gallimard Seuil, 1980), că nu poate exista nici o îndoială că ceea ce este înfățișat într-o fotografie, a existat.

Arta fotografului nu se poate îndepărta de natură și, datorită acestei imposibilități, ea nici nu se înstrăinează de public. Ea a rămas azi o artă înțeleasă și apreciată. Pictorii folosesc de aceea imaginea fotografică pentru a reînnoia legătura cu realitatea. Rauschenberg, de exemplu, o folosește mult în compozițiile sale.

Jonathan Green (op. cit.) observă că de fapt pictura lui Rauschenberg este în mod esențial fotografică în ceea ce privește metoda și îl consideră inovator în exprimarea fotografică. Rauschenberg, în afară de faptul că utilizează fotografii în tablourile sale, aplică în pictură noțiunea fotografică după care realizarea unei imagini consistă în actul combinării. Artiștii hyper-realismului, ca de exemplu, Robert Cottingham, Richard Estes, Stephen Shore și alții, utilizează mărirea fotografică de dimensiuni mari, pe care le „retușează“ cu pistolul de aer comprimat pentru a scoate în evidență cît mai clar chiar și detaliile cele mai nesemnificative. Alții imită în tablourile lor rasterul cu care sînt reproduse fotografiile în ziare, pentru a sugera o realitate fotografică.

Pe umerii fotografului apasă greu răspunderea de a ține vie în rândul publicului încrederea în artă, în posibilitățile ei de transformare a societății. Unii critici susțin că aceasta ar fi o atitudine idealistă, romantică. Totuși, fotograful, încăpățînat ca țăranul legat de ritmurile naturii, seamănă speranță în puterea vieții în inimile a milioane de oameni.

Este interesant a da o raită și pe la taraba fotografiilor din bîlciul deșertăciunilor. Cei mai lipsiți de imaginație sînt meșteșugarii manipularilor de laborator. Din lipsă de idei noi, ei modifică, după rețete cunoscute, aspectul exterior al fotografiilor lor banale, căutînd să imite tendințe nonfigurative. Ei sînt cei mai lamentabili „expozanți“, cu înșelătoriile lor minore. S-a vorbit de ei în altă parte, așa că nu se va mai insista.

Urmează categoria acelor cu idei „năstrușnice“. La taraba fotografiilor se găsește, ca în orice bîlci cu spectacole senzaționale „cea mai lungă fotografie din lume“ ! Ea are următoarele dimensiuni : înălțimea 9 cm pe o lungime de trei mii și o treime (5,310 km) ! Reed Estabrook, autorul imaginii a parcurs cu mașina drumul de la New York la San Francisco, de la coasta Atlanticului la Pacific și a fotografiat, porțiune după porțiune, întregul parcurs în 21 000 de imagini, pe care le-a lipit în ordine una după alta. Este într-adevăr o performanță ! Dar la ce bun ? Se furnizează doar o supraabundență de informație care nu poate folosi nici fotografiilor, nici topografiilor, nici etnografiilor, fiindcă imaginile au fost realizate cu totul la întîmplare. Unii critici de artă încearcă totuși să evidențieze calități, cum ar fi obiectivitatea, „relația democratică dintre părți. Serialitatea inerentă a fotografiei și capacitatea ei de a accepta orice informație vizuală în mod egal, au fost utilizate pentru a forja un testament democrației vizivității“. Ce cuvinte mari care nu spun nimic nou !

Se mai dau câteva exemple culese din „Istoria Critică a Fotografiei Americane“, de Jonathan Green. Douglas Huebler propusese în 1971 să se editeze albume în care „să se documenteze existența fiecărui om în viață pentru a produce reprezentarea cea mai autentică și completă a speciei umane... albume cu 100 000, 1 000 000, 10 000 000 de oameni etc.“. Din

În deceniile '60 și '70, artiștii au accentuat părerea că ar fi mai important conceptul (ideea) decât rezultatul vizual... (fotografia). Conformîndu-se în mod strict acestei păreri, artiștii fotografi s-au considerat absolviți de a face imagini la care să se țină seama de un minim de cerințe estetice, cît și de efortul de a gândi rațional sau sensibil. Rezultatele acestui „realism științific“ cu o obiectivitate rece, mai mult prins „după ureche“ decât ca urmare a unor studii aprofundate, au fost lamentabile. Majoritatea au fost acumulări pur cantitative de imagini banale, netrecute prin filtrul calității sau al subtilității. De exemplu, fotograful Sol Lewitt a fotografiat suite de diverse grile și carioaje, pe care le-a lipit alături, câte 6 pe o pagină, tot în formă de grilă. Alăturări fără noimă, absolut la întîmplare. Albumul lui, „Photo-grids“, conține 414 fotografii color pătrate. Sol Lewitt își etalează părerile despre impulsul său creator în felul următor : „Scopul artistului nu este de a-l instrui pe privitor, ci a-i procura informații... Artistul serialist nu încearcă să producă un obiect frumos sau misterios ; el lucrează ca un funcționar care cataloghează rezultatele premiselor sale.“ Fotograful Edward Ruscha, în același spirit „științific“, obiectiv, a publicat un număr de albume cu următoarele titluri : „Douăzeci și șase de stații de benzină“ (1962), „Apartamente din Los Angeles“ (1965), „Toate clădirile de pe Sunset Strip“ (1966), „Treizeci și patru parcaje“ (1967), „Nouă piscine“ (1968) și altele. Întrebat de ce a fotografia stațiile de benzină, Ruscha a răspuns în mod „inteligent“ : „Fiindcă se aflau acolo !“

Vizitatorii bîlciului se opresc în fața unei imagini a lui Victor Landweber intitulată „Grădina cu flori“. Dar în imagine nu se vede nici grădină, nici flori — ar fi fost prea normal. În 1975 Landweber a fotografiat cu aparatul Polaroid un număr de mostre de culori fabricate de întreprinderea „Treasure Tone“. Fotografiiile, care sînt doar reproduceri a cîte unei mostre de culoare, au fost lipite în cinci rînduri a cîte trei culori pe un suport negru. Sub fiecare culoare este trecut numele culorii și numărul de control din inventarul tehnic. Asta e tot !

O piesă expusă la taraba fotografiilor nu este nici măcar fotografie. Este un exponat trist, o mărturisire de neputință a lui Duane Michals (cel cu piramida și îngerul care și-a pierdut aripile). Singura legătură cu fotografia este faptul că el și-a mîzgălit mărturisirea cu creionul pe o foaie de hîrtie fotografică virgină. Iat-o : „Ce prostie din partea mea să fi crezut că va fi ușor. Am confundat aparența copacilor și automobilelor și oamenilor cu însăși realitatea și am crezut... că o fotografie a acestor aparențe ar fi o fotografie a realității. Este un trist adevăr că eu niciodată nu voi fi în stare să o fotografiez și nu voi putea decât ajunge la eșec. Eu sînt o reflectare care fotografiază alte reflexii înăuntrul unei reflexii. A fotografia realitatea înseamnă a fotografia nimica.“ Ce trist testament al unui fotograf care s-a împiedicat în sfîrșit de propria lui incultură, după ce susținuse tocmai contrariul !

Din cele arătate pînă acum, nu trebuie să se creadă că numai artiștii americani alimentează bîlciul deșertăciunilor. Parafrazîndu-l pe Caragiale, se poate spune că și europenii își au faliții lor. De exemplu, Carel Balth

(n. 1939) realizează colaje. Într-un catalog de expoziție, el susține despre o lucrare a sa intitulată „Noul Colaj” (1981) că : „În esență, acest colaj de lumină, realitate, abstracție, structură, culoare, se referă la timpul nostru, la epoca celui care îl fabrică și a celui care îl vede. Această confruntare dă loc unei conștiințe universale în care timpul, materia, lumina sînt totdeauna în echilibru.” Privind reproducerea lucrării (fig. 109), oricine își poate da seama că are a face cu o declarație emfatică, însă care nu se materializează în colajul lui.

Soții Chérif și Silvie Defraoui prezintă două cadre succesive, tăiate dintr-o peliculă super 8, în care se văd picioarele din spate ale unui tigru mergînd. Bineînțeles că se observă o poziție puțin diferită a picioarelor. „Opera” se intitulează : „Indicii de variații”. Cele două cadre amintesc de experiențele științifice ale lui Marey și Muybridge de la sfîrșitul secolului trecut mult mai interesante și concludente, fără a-și aroga pretenții de artă. Chérif Defraoui, la aproape un secol după Marey și Muybridge, fără a-i aminti, își explică lucrarea cu o emfază total lipsită de modestie. Se citează observațiile lui fiindcă sînt tipice pentru modul în care gîndește o întreagă categorie de artiști moderni : „Noi știm că sîntem ferecați în sentimentele noastre culturale, atît printr-o vocație istorică, cît și prin reflecțiile noastre și că, dacă vreodată arta noastră, fiindcă despre ea este vorba, încetează a fi un discurs despre artă, va fi, în primul rînd, un discurs al nostru despre lume”.

Artiștii germani sînt mai faptici, mai ordonați. Iată o platitudine geometrică ridicată la rang de artă. Autorul : Klaus Rinke ; titlul lucrării : „Orizontala + verticala = diagonală” (1972), montaj fotografic (fig. 108). Este un aranjament absolut artificial ; se poate modifica în zeci de feluri, fără a deveni o dovadă științifică, sau o operă de artă, cum ar dori autorul. Jean-Luc Daval explică în acest mod căutările celor care, ca și Rinke, utilizează imagini fragmentate : „Rinke și Badura (un alt fotograf experimentator) dau o altă dimensiune reprezentării, explorînd timpul și spațiul fotografiei. Deconstruind narația prin ruptura comparației, ei obiectivează realul, subliniind funcția sa de fragment. Ei știu că practica lor nu este decît un mijloc diferit de a pune lumea în cutii de conserve, însă într-un mod care permite să traducă conștiința pe care o au despre lume.”

Beția de cuvinte „aruncate cu furca” (cum s-a exprimat foarte plastic un bun prieten), nu poate salva o lucrare căreia autorul îi atribuie cu de la sine putere valoare artistică. Se constată, după cum s-a văzut, o impunere a „dictatului creatorului”, cum îl numește Worringer. Însă, tot astfel cum artiștii luptă pentru eliberarea lor de toate constrîngerile, publicul, marele public este liber să întoarcă spatele operelor care, prin ele însele, nu îi spun nimic. Pentru experimente există institute și laboratoare specializate, în care lucrează cercetători bine pregătiți. Rezultatele lor sînt urmărite cu interes și, după ce au fost verificate, sînt publicate în revistele de specialitate. Nu orice nechemat, cu idei năstrușnice și cu veleități de inovator în artă, poate să se impună ca mare artist. În ciuda propriilor sale afirmații și a celor care caută să profite de pe urma noului tratînd arta ca marfă, curînd lucrările lui ajung pe taraba dintr-un oarecare bilei al deșertăciunilor.

Un colecționar german, Dr. Rolf H. Krauss, specializat în artă fotografică modernă, împreună cu doi colaboratori, a publicat un catalog-album mare, ilustrat, cu explicații despre ce înțeleg ei a fi „adevărata artă fotografică modernă”. Albumul se intitulează „Artă cu fotografie” (Editura

Frölich & Kaufmann, R.F.G., 1983). Fără îndoială, acest amplu album de 366 de pagini, cu 247 reproduceri de lucrări aparținând unor autori din diferite țări, este o lucrare științifică, foarte bine organizată. Articolele din albume, semnate de colecționar, Manfred Schmalriede și Michael Schwarz, precum și comentariile ample pentru fiecare lucrare, constituie un material documentar-istoric de certă valoare. Ceea ce se poate obiecta este faptul că autorii nu fac decât operă de inventariere minuțioasă. Ei constată, descriu, înregistrează. Este o lucrare de referință cantitativă. Referințele calitative sînt puține și diluate, necritice, fără bază teoretic-științifică, chiar cu o tendință spre acceptarea ca artistice a multor lucrări care în nici un mod nu pot fi luate în seamă ca artă. Pare curios că în țara de tradiție a marilor istorici și teoreticieni ai artei să apară un astfel de album insuficient fundamentat estetic. Poate că o atitudine mai critică ar fi dăunat valorii în bani a colecției Dr. Rolf H. Krauss, în care există și lucrări de certă valoare artistică. În orice caz, albumul este interesant ca prezentare a unor exemple de manifestare omenească la periferia artei fotografice.

... Sau, unele dintre lucrările din bîlci care par astăzi atît de nonconformiste, atît de insolite și lipsite de sens, nu sînt decât avangarda, primele încercări de a sparge șabloane devenite sacrosancte. Istoria artei este o relatare despre schimbări. Niciodată arta, nici societatea, n-a stat locului multă vreme. Întotdeauna factori dintre cei mai diverși au acționat ca fermenți de transformare. În ultimele decenii s-a acumulat un mare număr de factori noi — economici, sociali, politici — care forțează o schimbare. Adevărații iubitori de artă din noua generație așteaptă să aplaude marile talente care vor da formă năzuințelor lor.

XII

Dimensiuni noi

*„Valoarea operelor de artă
se stabilește de timp și nu de
oameni.“*

MARC CHAGALL
(1887—1985)

Nu s-au făcut pînă aici decît prea puține referiri la fotografia artistică din țara noastră, fiindcă ea s-a menținut în afara curentului principal al artei fotografice mondiale și al discuțiilor despre fotografie. Pe de altă parte, sînt foarte puțini cercetătorii în domeniul istoriei fotografiei românești la care se pot găsi materiale de referință. Este de aceea meritoriu începutul făcut de C. Săvulescu, care a publicat „Cronologia Fotografiei Românești“, din începuturi pînă în preajma primului război mondial. Ar trebui încurajate astfel de lucrări, completate cu comentarii și studii științifice calificate.

În lipsa unor asemenea studii, este hazardat a discuta evoluția fotografiei noastre în perioada dintre cele două războaie. Totuși, chiar cu riscul de a greși, s-ar putea consemna pe scurt unele observații foarte generale. Atmosfera spirituală era permeată de o mare dragoste pentru arta populară, pentru minunatul nostru folclor. O parte din intelectualitate trăia încă sub influența lui Eminescu și Coșbuc, Slavici și Vlahuță, ceea ce explică unele trăsături ale fotografiei românești din această perioadă. Mai ales pentru Vlahuță și Alecsandri aveau o simpatie deosebită amatorii fotografi, puțini la număr, provenind în special din burghezia avută. Ei s-au grupat în organizația „F.A.R.“, condusă cu mult entuziasm de Dr. Spiru Constantinescu. Răsfoind paginile revistei editate de F.A.R., în condiții grafice excepționale, bogat ilustrată cu lucrări ale membrilor, se pot degaja unele observații despre stilul și predilecțiile autorilor fotografiilor. Ca și alți amatori contemporani lor, din alte țări, se practica la F.A.R. o fotografie pictorialistă, ilustrativă, dulceagă, naivă, cu căutări predominant „fotogenice“. Aria subiectelor era redusă — portret, peisaj, puține naturi moarte și nuduri, foarte puține instantanee. Nu se descoperă influențe avangardiste, nici preocupări pentru redarea realistă, critică, a lumii în care trăiau acești amatori. Deși se trimiteau fotografii la concursurile și saloanele internaționale, în statistica expozanților, apărută în „American Annual of Photography“ din anul 1936, este menționat doar un singur român : Gh. Avramescu.

Fotografia profesionistă, mai ales cea de portret, a avut a perioadă de avînt între cele două războaie. Spațiul nu permite decît enunțarea a puține nume mai cunoscute ; cerem iertare pentru omisiunile ivite mai ales că

necunoaștere. Dintre portretiști se remarcă Otto Grossar, promotorul portretului color, și Aurel Bauh, cu certe calități artistice de aprofundare a psihologiei modelelor. El a făcut și coperti de cărți (de ex. „Descult“ de Zaharia Stancu), fotografie publicitară, tehnică și un număr de fotografii artistice moderne de mare subtilitate.

Dintre profesioniștii care au abordat fotografia de arhitectură, tehnică și de propagandă ies în evidență Tadeu, Gh. Bădescu și Tețu. Ei se caracterizează printr-o tehnică desăvârșită și printr-un bun gust rafinat. În plus, Tadeu, care avea și atelier pentru lucrări de amatori, a fost un îndrumător de nădejde pentru mulți începători pe care, cu răbdare și pricepere i-a îndrumat pe calea reușitei.

Deși au existat relativ multe ziare, chiar și două reviste ilustrate („Oglinda Lumii“ și „Realitatea Ilustrată“) și reviste literar-artistice, fotografia de presă nu s-a impus în mod deosebit, rămânând la simplul rol de ilustratoare a cotidianului. Numărul fotoreporterilor a fost mic — mai mult tehnicieni decât ziariști culți, cu opinii. O singură excepție a fost Berman, care a ilustrat cu măiestrie reportaje de Bogza și Brunea-Fox (printre alții).

După 23 August, scena fotografică românească s-a înviorat, mai ales în fotoziaristică, propaganda vizuală și, prin înființarea „Asociației Artiștilor Fotografi“, s-au făcut primii pași spre o artă fotografică pe principii noi, componența socială din A.A.F. s-a schimbat, s-a mărit proporția de tineri. A.A.F. a devenit membră a „Federației Internaționale de Artă Fotografică“ și a început să participe, cu unele succese, la circuitul de saloane internaționale, organizând și la București (în mod sporadic și în provincie) saloane internaționale cu un mare succes de public. Dar, după primele succese promițătoare, cu timpul, A.A.F. decade într-o rutină birocratică, fără inițiative, fără păreri clar conturate despre arta fotografică. Se continuă cu o fotografie demodată, pictorialist-ilustrativă, nu s-a inițiat o critică științifică, nici discuții principiale. De aceea multe jurii dezorientate aleg expozate și dau premii unor lucrări adesea lipsite de calități artistice.

Din fericire, Festivalul Național „Cântarea României“ sparge rutina, atrage mii de fotografi și din afara A.A.F. la activitate creatoare, ceea ce are drept urmare, descoperirea de noi talente viguroase în fiecare an.

Deși fotografia românească se poate mândri cu artiști ca Dinescu, Pandele, Lăzăroiu, Cahane, Dinu Lazăr, Hanu și diaporamisti ca Butnaru (cu succese peste hotare) și Cheptea, nu se poate încă afirma că avem a face cu o artă fotografică autentică, cu trăsături definitorii; se pot doar face observații constatative.

Din enumerarea de mai sus lipsește Ion Miclea. Opera lui are un caracter documentar-artistice, însă valoarea ei este indiscutabilă pentru cultura românească. Strădania lui va fi prețuită din ce în ce mai mult cu cât vor trece anii.

După cele arătate, mult prea laconic, despre fotografia noastră, cei care cunosc în profunzime problematica, vor fi de acord cu lacuna existentă în carte. Este de sperat că generația tânără de artiști fotografi, culți și talentați, va ști să lichideze lipsurile organizatorice și ideologice, îndrumând fotografia noastră pe făgașuri mai promițătoare.

Într-o epocă a tehnologiei și a științei, se observă că în unele cercuri arta începe să nu mai fie considerată o pasiune, un mister înveșmântat în inefabil; ea tinde să devină un „fenomen“ cuantificabil. Ba se construiesc chiar și mașini care îl pot înlocui pe artist — arta computerelor. Și acesta este doar unul din aspectele noii dimensiuni a artei.

În fiecare dintre noi coexistă, în proporții variabile, câte ceva din „homo sapiens“, „homo faber“ și „homo ludens“. Sînt oameni-greieri și oameni-furnici. Se întîlnesc și tauri și iepuri, șerpi veninoși și turturele — este mare grădina lumii... De aceea este firesc ca arta să fie creată și gustată în cele mai diferite feluri. În artă au existat Orfei, Prometei, Protei, Pani și Dionisi... Fiecare susține că numai el redă adevărata imagine a lumii. Fiecare vede lumea și creează imaginea ei altfel. Se poate spune că, atîta timp cît artiștii mai păstrează un contact cu lumea realităților și încearcă să-și exprime descoperirile chiar și în moduri foarte personale, arta lor găsește ecou în public și își îndeplinește menirea ei atît de însemnată pentru societate. Dar aceasta este o fază care a fost depășită.

Herbert Read descrie foarte clar și concis noua fază în care a intrat arta: „Tipul de artă la care ne gîndim cînd vorbim în mod special despre artă „modernă“ este o artă care a respins în mod hotărît întregul concept al artei ca *mimesis*, adică, artă ca un fel de reprezentare de fenomene naturale, o „ogîndire“ a realităților obiective. Artă modernă a renunțat la acest scop și, deși s-ar putea să mai utilizeze imagini derivate din realitatea obiectivă, ea este deosebită de arta din trecut prin dorința și capacitatea de a folosi simboluri neobiective ca substitute pentru stări de spirit interioare.“ Cuvintele lui Read datează din 1964; deși de atunci s-au produs și alte mari schimbări în artă, cele spuse își păstrează valoarea de esență.

Artă nu poate sta pe loc, după cum nici științele, nici societatea nu rămîn multă vreme neschimbate. Spre deosebire de pictură însă, unde inventivitatea are cale liberă, în arta fotografică abordarea de soluții formale noi este frînată de specificul datelor tehnice care singure duc la obținerea imaginii. Este drept că, în decursul istoriei fotografiei, au avut loc schimbări mari în ceea ce privește aspectul imaginilor și lărgirea domeniului de subiecte. Emulsiile cu mult mai sensibile și cu o granulație foarte fină, obiective cu parametri superiori de claritate și luminozitate, avînd o gamă largă de focale, răspîndirea spectaculoasă a formatului mic electro-nizat și perfecționarea fotografiei în culori, nu sînt decît cîteva dintre inovațiile principale, prin care tehnica a dat posibilitate fotografilor să-și schimbe stilul de creație. Totuși, principala piedică pentru a face pasul spre artă modernă, rămîne imperativul prezenței fotografului față în față cu obiectul pe care dorește să-l fotografieze. Pentru a înțelege în esență dacă acest imperativ este sau nu o piedică, este bine să se analizeze mai adînc ce înseamnă cu adevărat arta zilelor noastre. Fotografii care găsesc prea strîmt specificul artei lor și vor să evadeze, să-i transgreseze limitele, este bine să cunoască ce s-a întîmplat și se întîmplă cu pictura, precum și încercările bune și greșite, pe care le-au făcut alți fotografi care se simțeau sufocați în vechea tradiție.

Cel mai indicat este să se facă în primul rînd efortul înțelegerii unor principii fundamentale ale artei. O carte intitulată „De la artă la filozofie“ (Editura Flammarion, 1980) este foarte potrivită pentru a lumina această înțelegere. Cartea este de fapt un amplu dialog în care Simon Monneret pune întrebări „jucînd rolul de filozof sceptic“, iar adîncul cunoscător al problemelor artei, René Huyghe, dă răspunsurile.

Una dintre problemele principale discutate în amănunt este cea a calității. Huyghe distinge două aspecte determinate de moduri diferite de percepție. Un mod este percepția cantitativă, care se referă la un sistem exterior de măsuri, controlabil prin simțuri și instrumente. De exemplu, o culoare determinată printr-o lungime de undă. Dar mai există și alt mod

de percepție : percepția subiectivă interioară prin care se poate cunoaște că există o ordine a realității simțită numai din interior, fără intermediul simțurilor sau instrumentelor, o percepție trăită „în direct“, intuitiv. Prin această percepție se constată calitatea de bază, și Huyghe o consideră a fi o formă superioară.

„Acest domeniu“, spune Huyghe, „pe care îl numesc gradul de reușită, de calitate, care este scara valorilor ... joacă în viața noastră un rol imens.“

Mulți oameni, mai ales în epoca noastră, în care domnește materialismul, cred că nu există altă sursă de cunoaștere decît structurile raționale stabilite de datele simțurilor.

„Percepția calitativă este aproape biologică ; ea este anterioară judecării ; însă, după aceea, ea este utilizată, disciplinată, îmbinată prin cultură.“ Este neapărat necesar să se rețină precizarea lui Huyghe că percepția calitativă, intuitivă, se cere utilizată, disciplinată, îmbinată prin cultură. Se va reveni asupra acestei precizări importante în alt loc.

Ocupîndu-se de prezent, Huyghe observă că „noi am intrat, în literatură și în artă, într-o eră de îngrijorare și de disperare ... nu se mai crede în nimic în afară de constatările pozitive, lumea nu se mai interesează decît de ceea ce are o existență pozitivă (reală). De aceea, la mulți apare angoasa de a nu mai putea crede în ceva care să dea sens ... Există o patologie a omului modern : ea arată că tara civilizației noastre este de a dezechilibra omul ... amenințîndu-l cu o „asfixie mentală.“

Referindu-se la arta modernă, Huyghe remarcă următoarele : „... în societatea noastră utilitaristă, funcțională, cantitativă, materialistă, în care totul este rînduit ca nici măcar să nu se conceapă existența artei, ea totuși ocupă un rang înalt ... Este adevărat că se încearcă a-l readuce pe artist în cantitativ, făcîndu-l să intre în jocul speculației economice. Prin aceasta ... se încearcă a recîștiga arta și a o sufoca. Aici se află un nou pericol.“

S.M. aducînd în discuție problema crizei artei moderne, Huyghe răspunde cu vehemență : „Mai mult decît o criză ! Sînt frapat de deruta și descumpănirea artei. Cînd îi urmăresc evoluția de la Leonardo da Vinci pînă la Kandinsky, pot trasa o linie continuă și progresivă de revendicare prin care se evidențiază revolta dinamicului și subiectivului împotriva obiectivității neutralizatoare. Dar, de vreo cincisprezece ani, această logică internă a dispărut. Arta pare să-și fi pierdut firul conducător.

... artistul este condus de critic și de negustorul de artă care au adoptat un criteriu cu totul exterior : noutatea și capacitatea de a șoca, adică scandalul în rîndurile publicului mijlociu. S-a ajuns la definiția tacită, absolut puerilă, că valoarea se măsoară după noutate și aceasta din urmă, după șocul pe care îl produce ... S-a pierdut din vedere că arta urmărea o reacție de corectare a civilizației noastre și contracara excesele ei unilaterale.“

Vorbind despre impunerea agresivă a unor artiști și curente (de ex. Dali, Dubuffet, Lorjon, Vasarely), Huyghe arată : „letrismul a murit, Vasarely, Dubuffet au pierit.“

Dialogul dintre Monneret și Huyghe, din care, cu regret, din lipsă de spațiu, nu s-au putut reda decît cîteva fragmente, se termină cu următoarea întrebare a lui M. : „Pentru a lupta împotriva acestei crize a civilizației, dv. apălați la umanism. În ce fel îl înțelegeti ?“

R. H. — „Umanismul nu înseamnă, cum cred unii, restaurarea unei atitudini de gândire veche și perimată. Fiecare epocă trebuie să-și creeze propriul umanism, pe măsura problemelor ei . . . Nu există civilizație adevărată decât dacă ea propune un model uman care implică un exercițiu total al resurselor noastre, a capacităților noastre, a ceea ce, în noi, are dreptul și datoria de a trăi. Fiecare generație trebuie să atingă o înflorire, deci un echilibru al facultăților.

Acest secret, care a fost ceva elementar timp de secole, pare să se fi pierdut . . .“

Afirmațiile lui René Huyghe plasează problematica creației și artei în contextul cel mai înalt. În orice activitate creatoare, trebuie ținut seama de aceste gânduri; ele formează fundamentul solid pe care artistul va putea să construiască cele mai îndrăznețe opere ale sale.

După cum s-a văzut, pictura modernă nu poate fi înglobată într-un singur stil. Ea se caracterizează printr-o multitudine de tendințe, unele contradictorii, care se perindă în grabă înaintea ochilor unui public nedumerit.

Nu se poate face artă adevărată „în gol“, doar supralicitând inovații formale. Pe de altă parte, nici publicul nu trebuie să respingă în totalitate o artă cu care nu s-a familiarizat încă. Sînt multe exemple în istoria artei de artiști care nu au fost înțeleși de contemporanii lor — Fauvi, Van Gogh, Cézane, Kandinsky, Brâncuși, pentru a nu aminti decât cîteva cazuri mai cunoscute. Aceasta nu înseamnă că orice artist neînțeles este „mare“.

Pînă la un anumit stadiu în evoluția artei moderne, fotograficul a putut să țină pasul cu direcțiile noi în plastică. Într-un fel, au existat fotografii impresioniste, prin montaje și colaje s-a putut face fotografie cubistă și suprarealistă. În multe fotografii se pot recunoaște tendințe abstracționiste în care, printr-o cadrare strînsă, nu apar decât geometrii, evidențiate prin puternice contraste de lumini. S-au văzut chiar și nuduri abstractizate fără intervenția manipulărilor de laborator. Totuși în fotografie, ca și în artele plastice, trecerea la artă nonfigurativă poartă pericolul atrofierii conținutului.

De la un anumit stadiu mai departe, decalajul dintre ceea ce se face în pictură și posibilitățile fotografului, devine din ce în ce mai mare.

În secolul XIX, apar noi idei filozofice, științele provoacă mutații în vechi certitudini, au loc crize, revoluții și războaie. Generații întregi sînt influențate și schimbate de aceste idei și evenimente, care își găsesc reflecția și interpretarea în artă și literatură.

Sub influența tehnologiei, care a devenit omniprezentă, apare ideea unei noi estetici, purtînd pecetea unui vitalism dinamic care poate fi redat, făcut vizibil, printr-o vibrație a liniilor și a culorilor. Un exemplu prezentat anterior, futuristii. La unul dintre futuristi — Carlo Carrà — apare chiar un termen nou: disarmonie interioară. Alfred Neumeyer, în cartea sa din 1964 „The Search for Meaning in Modern Art“ (Căutarea de înțeles în arta modernă), arată la pag. 85: „Toată arta secolului douăzeci este plină de această necesitate de disarmonie interioară; ea își are originea în izolarea artistului ca „outsider“ în societatea burgheză, în singurătatea individului față în față cu universul infinit, în depersonalizarea individului într-o economie mecanizată, în „re-evaluarea valorilor“ (Nietzsche) care a dus la o morală condiționată biologic și, în sfîrșit, în vidul religios al timpurilor moderne . . .“

Izolarea, teama de necunoscut și de o întreagă gamă de catastrofe posibile, pun capăt eufemismelor secolului XIX. Artistul întoarce spatele realității sumbre și se cufundă din ce în ce mai mult într-o viață interioară, concentrându-se asupra aspectelor vizuale ale picturii. Forma nu își mai are originea în afara lui și de aceea spectatorul nu o mai poate judeca și aprecia referindu-se la o realitate din afara tabloului. De exemplu, punctele, liniile scurte și întortocheate, suprafețele colorate — „scriitura” lui Kandinsky — poate impresiona un privitor numai prin simțul lui vizual, prin asociații evocate de alte impresii, necontrolabile rațional, lăsând însă loc îndoielilor dacă într-adevăr privitorul l-a înțeles în mod corect, în toată profunzimea, pe artist. Din punct de vedere estetic, pe măsura pregătirii lui, un privitor poate să aibă o satisfacție, chiar o plăcere, în fața unor astfel de tablouri, însă deschiderea spre apreciere este cu mult mai îngustă decât cea provocată de arta reprezentatională cu tradiție milenară. Privitorul este limitat la a face cunoștință doar cu autorul tabloului și a-i aprecia — dacă este cazul — imaginația, măiestria și originalitatea. Termeni de comparație cu o lume reală nu există — se poate doar compara o operă cu alta, un artist cu altul, într-o încercare nesigură de a stabili dacă are a face cu diletantism sau măiestrie. Incertitudinea artistului îl contaminează și pe privitor.

S-a mai amintit aspectul pasionant al colaborării, al luptei artistului, cu materialele pe care le folosește pentru a-și crea opera. În arta reprezentatională, efortul se concentra spre redarea unei realități cu sugestiile și interpretările personale ale artistului. Acum, în faza despre care s-a vorbit, artistul, izolat în atelierul său, cu ferestrele ferecate spre lume, dialoghează cu el însuși și cu dialectica formelor pe care le inventă. Prima linie, prima pată de culoare pe suprafața imaculată determină aspectul final al tabloului. Există o fotografie foarte sugestivă a acestei prime linii (fig. 107). Șezînd într-un jilț în fața șevaletului pe care se află un carton alb, Picasso a tras prima linie. În încremenirea instantaneului realizat de David Douglas Duncan, timpul s-a oprit. Pensula s-a oprit la capătul liniei. Imaginea sugerează tensiunea a zeci de întrebări. Picasso, cu capul aplecat spre șevalet, cugetă. În spatele șevaletului e perete — nici un model. Decizia despre a doua linie, a treia... vine numai din lumea interioară a lui Picasso.

Cu cât se scurg anii secolului XX, cu atât haosul economic, ororile războiului mondial II, holocaustul inimaginabil, pericolul atomic, conștiința cosmică, marchează, cu o rană mai adîncă, spiritul omenirii. Nimic nu mai e frumos, nimic nu mai e sigur. Poate că mîine dimineată nici soarele nu va mai răsări... și arta se închide în ea pînă la o estetizare completă.

„Dar”, își pune întrebarea Neumeyer (op. cit. pag. 119) „dacă tot ce este vizibil poate fi trăit ca formă și expresie — și arta abstractă ne-a arătat că așa este — atunci iau naștere alte întrebări: Unde începe arta? Care este contribuția artistului?”

În fotografie, de asemenea, se pot pune aceleași întrebări, fiindcă în multe imagini nu se află decât o reproducere de forme mai mult sau mai puțin expresive. Și, aceste forme nici măcar nu sînt izvodite de fotograf, ci descoperite de el, alese și izolate din belșugul de forme al lumii reale. Se va face încercarea a da răspunsurile relative la fotografie la loc potrivit. Deocamdată să vedem cum va răspunde Neumeyer la cele două întrebări pe care și le-a pus singur. El evită însă un răspuns direct și se referă numai la un grup de artiști „anarhiști” care nu mai vor să se încadreze în definițiile existente despre artă și creează lucrări fără vreun înțeles obiectiv.

tiv. Pentru acești artiști, care nu văd opera lor decât ca un fragment al conștiinței lor proprii, al vieții lor interioare, „arta nu este decât o serie de teste Rorschach prin care ei speră să se poată autointerpreta.“

Arta abstractă, cu o mare gamă de variante, proliferază într-o astfel de măsură, încât a schimbat felul de a vedea, preferințele unui public din ce în ce mai numeros. O expoziție de tablouri realiste din sec. XIX apare astăzi ca vetustă, lipsită de prospețime, de interes. O imitație a realității nu se mai bucură de apreciere. „Eliberarea culorii și a liniei de tirania obiectului vizibil reflectă vitalitatea și individualismul fără limite a vremurilor noastre.“ A apărut un nou limbaj optic, care a modificat percepția estetică.

Reacția Pop-Art împotriva abstractizării, în condițiile în care tendințele non-figurative se bucurau de atîta apreciere, s-a dovedit a fi doar o încercare dezolantă de afirmare a unor „banalități stupide“.

Sub atacul agresiv al revendicărilor de libertate, tot mai mult se rup zăgazurile care mențineau arta înăuntrul perimetrelor unor principii cu tradiții milenare. Este adevărat că o realitate care nu stă locului, ci este în continuă schimbare, nu mai poate fi reprezentată prin vechile mijloace — ar fi o minciună. Însă modernii ignoră realitatea, ba îi neagă chiar existența. Creația departe de realitate se îngustează, devine egocentrică, lipsită de conținut și de idei, cu punțile spre masa privitorilor sfărîmate. Șocul noului și invențiile formale se uzează repede. Situația se agravează și prin faptul că la mulți artiști se evidențiază o „atrofie culturală“. Neumeyer întrevade pericolul artei moderne și atrage atenția că (op. cit. pag. 135): „Respingerea radicală a ideilor, modelului și a tradiției, acestea fiind înlocuite cu scop final care se dezvoltă de la sine, poate desigur duce la distrugerea a tot ce arta a dat omenirii.“ Totuși, încheind cartea sa, Neumeyer lasă loc unei îndoieli (op. cit. pag. 136): „Faptul că ea (arta abstractă) există, dovedește necesitatea existenței ei... modul ei de viziune s-ar putea să devină viziunea convențională a unei epoci următoare...“

Aici se încheie descrierea evident incompletă a unor principii și idei care și-au pus amprenta pe desfășurarea picturii moderne. Fără cunoașterea acestora, înțelegerea celor ce se întîmplă în fotografie ar fi viciată. Artiștii fotografi participă la circulația de idei și suferă aceleași influențe ca și ceilalți artiști, totuși reacțiile lor la noua lume care îi înconjoară, la *Zeitgeist* (spiritul timpului), și la dezvoltarea propriilor lor mijloace tehnice sînt, pe de o parte, îngrădite de un specific propriu fotografiei, pe de altă parte, acest specific îi menține într-un contact strîns cu realitatea, apărîndu-i de anumite excese.

Este interesant, chiar pasionant de urmărit, ce se întîmplă din momentul apariției fotografiei în domeniul vizualului, comparînd imaginea retiniană cu cea realizată de mîna și cu cea fotografică. Prima constatare este că, în ultimii 150 de ani, sfera vizualului s-a lărgit mult și a devenit mai analitică. Chiar marele public, cei care nu pictează, nici nu fotografiază, s-au obișnuit să privească și să vadă lumea mai intens, recepționînd mai mult, cantitativ și calitativ. O altă constatare se referă la un fel de întrecere între pictură și fotografie într-o alternare de apropiere și îndepărtare de realitate, de găsire a modalităților de transpunere a realității în esențe și de transfigurare sugestivă dincolo de realitate.

S-a afirmat, la începutul acestui capitol, că principala piedică pentru a face marele pas spre arta modernă, rămîne imperativul prezenței fotografiei față în față cu subiectul. Această necesitate obiectivă îl încătușează

pe fotograf de mimesis, de reproducere a ceva existent, a unei bucăți de realitate măcar. Picasso a făcut următoarea observație: „Există pictori care fac din soare o pată galbenă, însă mai există și acei pictori care, cu gândire și măiestrie, fac dintr-o pată galbenă un soare,” și, nu numai atât, un pictor ca Van Gogh introduce mai mult decât un singur soare într-un tablou! Oricâtă gândire și măiestrie ar îngrămădi fotograful într-o imagine a sa, soarele tot va rămîne o pată rotundă, mai mică sau mai mare, cu raze artificioase sau fără, mai clar sau mai șters.

Blestemul (sau fericirea?!) fotografului este că trebuie să stea față în față cu subiectul. El nu se poate afunda în subconștient și să se întoarcă cu imagini fotografiate acolo. El nu poate nici să realizeze imagini prin impulsuri psihice. Ca om al civilizației tehnice, își impune voința, în mod conștient, instrumentelor sale de creație. Aceasta însă nu înseamnă că fotografii nu visează, că nu au o lume interioară care îi influențează. Actul lor creator final este mult mai complex decât pare la prima vedere. Chiar și la fotografierea celui mai simplu obiect, ei colaborează cu formele existente, primesc sugestii de la ele. Hazardul, accidentalul, joacă în fotografie un rol mult mai însemnat decât se crede. În studioul izolat de lume, fotograful poate transfigura cu lumina orice subiect, creînd cu umbre și lumini atmosfere care variază de la feerie la oroare. Fotograful poate oricînd să deformeze obiectele pînă la nerecunoaștere, să schimbe proporțiile, să se folosească de iluziile optice pentru a crea sugestii dintre cele mai insolite. După cum se vede, fotograful nu este sclavul subiectului, pe care trebuie neapărat să-l re-producă exact.

Pe de altă parte, realitatea, viața, natura, oferă mult mai mult ca subiecte, și ca forme decât își poate imagina un pictor care calcă doar asfaltul orașelor și magistralelor și își scormonește subconștientul în căutare de idei.

Spre începutul acestui capitol, s-a promis să se revină asupra unei precizări dintr-un citat din Huyghe. Se repetă scurtul citat: „Percepția calitativă este aproape biologică; ea este anterioară judecății; însă, după aceea, ea este *utilizată, disciplinată, îmbinată* prin cultură.” Iată aici un enunț a cărui valoare depășește cu mult ceea ce cuvintele pot exprima. S-ar putea chiar spune că, într-un mod foarte concentrat, el este un îndreptar pentru creație. Percepția biologică, elementară, brută, este insuficientă pentru a crea. Se cere ca ea să parcurgă un număr de etape pentru a se rafina. Acest proces subtil este guvernat, desăvîrșit, prin cultură. Fără aceasta, rezultatele concrete ale percepției materializate în operă sînt lipsite de acea calitate „qualis”, spre care Huyghe cere a se tinde. Datele percepției, trecute prin filtrul culturii, sînt utilizate, disciplinate, îmbinate în operă. Orice fotograf va recunoaște în cele arătate modul în care decurge și actul său creator. Natura, realitatea, în evoluția lor, au o anumită finalitate, care, în nici un caz nu este a furniza subiecte pentru pictori sau fotografi. Dimpotrivă. Multiplele înțelesuri ale evoluției sînt învăluite, ascunse, sub straturi de aparențe. Numai omul cult poate dezghioaca înțelesurile și găsi formele care să le exprime cel mai potrivit. Între descope- rirea subiectului și fotografia finală, se interpun zeci de alternative, zeci de opțiuni posibile. Materialul brut al subiectului — linii, forme, culori, lumini și umbre — trebuie astfel utilizat încît conținutul să se evidențieze în mod cît mai clar, elementele formale trebuie disciplinate, dîndu-le măsura și proporția cea mai corespunzătoare, iar toate elementele trebuie îmbinate printr-o compoziție care să evidențieze sudura dintre conținut și

formă, acordul armonios în registrul potrivit. Dacă finalitatea evoluției poate fi ascunsă, finalitatea imaginilor trebuie să reiasă cu toată limpezimea; ele sînt deschiderea spre dialog a artistului. Demersul efortului de creație se poate asemui, într-un fel, cu șlefuirea cristalului brut de carbon, pînă cînd devine piatra prețioasă cu multe fațete strălucitoare.

Cei mai mulți mari fotografi au fost oameni culți, formați în școala unui cald umanism. Din mărturisirile lor reiese că ei s-au conformat unor principii fundamentale asemănătoare cu cele enunțate de Huyghe și alți gînditori despre artă. În plus, o parte destul de însemnată a preocupărilor lor artistice se completează cu referiri, cum este de așteptat, la lupta lor cu materialele și aparatura, la supunerea tehnicii fotografice.

Fără a prolifera în atîtea direcții ca arta plastică, în fotografie, de asemenea, se simte presiunea spre schimbare, spre înnoiri. Caracteristic este un aspect: evoluția este mai înceată, există un curent principal, puternic, care, fără a se crampona de un conservatorism îngust, promovează o schimbare în sensul adîncirii conținutului, lărgirii tematicii abordate, fără însă a produce schimbări revoluționare în ceea ce privește forma. La aderenții acestei direcții, fotografia rămîne imagine fotografică directă, cu toate cerințele și subtilitățile pe care le oferă conformarea cu datele fizico-chimice ale acestui mijloc de expresie. Este vorba mai mult despre o viziune nouă care influențează unele aspecte formale, fără însă a produce schimbări fundamentale în sfera tehnicii fotografice tradiționale.

Tot în perioada deceniului '50, se lărgeste mult sfera noțiunii de fotografie documentară. Din ce în ce mai mult se statornicește ideea că orice fotografie directă este un document — despre ceea ce a existat, sau despre ceea ce a gîndit sau simțit un fotograf. Astfel fotograful poate să creeze „documente” despre viața lui interioară, despre stări de spirit, găsind „echivalente” în realitatea care îl înconjoară. Valoarea artistică a unor astfel de fotografii, puterea lor de comunicare, este foarte variabilă, uneori chiar îndoielnică. Ca deschidere spre noi posibilități, este însă interesant a menționa această încercare de a găsi forme de expresie pentru „drama interioară”, pentru reacțiile foarte personale față de obiecte și evenimente. Unul dintre primii care au abordat această direcție a fost Aaron Siskind (n. 1903). Se reproduce, în cele ce urmează, o declarație a sa din 1945. În timpul unei vacanțe într-un sat de pescari, el a fotografiat diverse obiecte foarte obișnuite. „Pentru prima oară în viață, obiectele în sine au încetat să mai aibă o însemnătate primordială. În schimb, m-am simțit atras de relațiile cu aceste obiecte într-o astfel de măsură, încît fotografiile realizate s-au dovedit a fi adînc emotive, devenind experiențe personale ... aceste fotografii au dobîndit un caracter psihologic. S-ar putea să fie sau să nu fie ceva bun. Dar mi se pare că acest fel de fotografii satisface o necesitate. Poate că greșesc, însă caracterul esențialmente ilustrativ al majorității fotografiilor documentare și cultul obiectelor „per se” ... nu sînt suficiente pentru a satisface pe omul de azi ... Drama interioară este înțelesul evenimentului exterior. Iar fiecare om este o esență și un simbol.”

Spre deosebire de grupul „F : 64” din jurul lui Weston, noua tendință psihologică renunță la frumusețea superficială a obiectelor, la „fotogenia” lor, înlocuind caracterul ilustrativ cu prezentarea unor forme cu expresivitate, de cele mai multe ori ambiguă (vezi fig. 110). În acest fel pătrunde în fotografie acea tendință observată și în pictură, de revelare a vieții interioare, de incertitudine, de elaborare de forme stranii, fără relație apa-

rentă cu vreo realitate, însă cu putere de sugestie. În fotografie, acestea nu sînt forme închipuite de artist, ci sînt forme găsite, alese în mod special printr-un acord între starea sufletească a fotografului și caracterul sugestiv al obiectelor. Într-un fel, există o relație cu acele „objets trouvés” ale lui Marcel Duchamp, însă prin redarea fotografică, oricît ar părea a fi aceasta o contradicție, ele pierd referința cu realitatea, devenind imagini abstracte. Texturile de suprafață, fotografiate cu claritate extremă, adînciturile și reliefurile deformate și amplificate prin lumini tangente, contururile înșimplătoare evidențiate prin contrast, cadrajele strînse, toate acestea schimbă înfățișarea obiectului pînă la nerecunoaștere, producînd saltul în abstract. Un abstract însă, cu conotații simbolice extrase din realitate, nu inventate de artist. Această modalitate foarte personală de investigație și redare fotografică a lumii reale conține bogate valențe expresive, încă insuficient explorate. Însăși ambiguitatea înțelesurilor poate fi potențată la o rafinată valoare artistică.

Întrebările puse de Neumeyer mai înainte, cu referire la locul unde începe arta și care este contribuția artistului, își găsesc răspunsul — în ceea ce privește fotografia — în explorarea foarte personală și în transfigurarea expresivă a lumii reale.

Urmează și alți doi fotografi care își exprimă gîndurile cu referire la același subiect, Harry Callahan (n. 1918) spune : „Dacă omul dorește să se exprime prin fotografii, el trebuie să înțeleagă, desigur într-o anumită măsură, relația sa cu viața. Pe mine mă interesează să creez o relație între problemele care mă afectează și un sistem de valori pe care încerc să-l descopăr și să-l stabilesc ca fiind viața mea. Acest sistem de valori vreau să-l descopăr și să-l stabilesc prin fotografie.” Al doilea fotograf, care s-a mai amintit cu alt prilej, este Minor White. În 1952, el spune : „Întreaga lume vizibilă ... se compune din învelișuri și acoperișuri ... Prin geamul mat se simte, se vede o lume dincolo de suprafețe. Dreptunghiul de sticlă se transformă în cuvintele unui poem, ca degete sau rachete îndreptate spre două infinituri — unul spre subconștient și celălalt spre universul vizual-tactil. Cînd o imagine este văzută pe geamul mat, orice separă pe om de spațiu se dizolvă.” Aceste două afirmații foarte diferite au în comun același proces de gîndire care stabilește o analogie între trăirea interioară și realitate, o legătură care poate fi realizată prin expresie fotografică.

Privitorul de fotografii, obișnuit să găsească în ele o imagine a lumii așa cum este ea redată într-o oglindă, desigur că va întâmpina dificultăți în a sesiza rosturile mai adînci ale unor imagini cu caracter încifrat, abstract, cu referiri la trăiri spirituale care îi pot fi străine. Totuși, cu vremea, frecventînd astfel de imagini, el va putea străpunge învelișurile, după cum și autorul fotografiei a reușit să străpungă învelișurile care ascundeau o realitate de fapt mai fertilă în înțelesuri. Fotografierea învelișului exterior nu arată decît o fracțiune a adevăratei realități.

Cei trei fotografi amintiți căutau, fiecare în felul său, să-și abordeze subiectele într-un mod nou pentru a intensifica sugestiile, a reuși transfigurări și analogii cu o putere de comunicare potențată. Ei au dovedit că fotografia directă, strîns legată de realitate, poate fi mult mai mult decît o redare servilă, impersonală, neimaginativă. Ei au găsit în fragmente de realitate o bogăție mult mai mare de forme și metafore, decît în vederile generale. Exploatîndu-le plastic, cu multă originalitate, ei au descoperit în imagini răspunsurile la multiplele lor frămîntări. Încheind observațiile sale despre acești trei fotografi, J. Green (op. cit.) se referă la metodele lor de

lucru, arătând că : „fotoprocese, atunci cînd sînt utilizate cu imaginație și măiestrie, pot genera forme și înțelesuri uneori neanticipate. Materiale infraroșii, expuneri multiple, supra- sau subexpuneri extreme, precum și supra- sau subdevelopări, oferă mijloace noi de expresie, pur fotografice ... (astfel de experimente) nu contrazic fotografia directă. Ele derivă dintr-o încredere în însușirea materialelor înseși de a produce anumite efecte. În loc de a forța mijlocul de expresie pentru a imita manierismele altor arte (prin trucaje, solarizări sau alte manipulări — n.a.), fiecare din acești fotografi a exploatat modul unic al fotografiei de a înregistra lumea ... fiecare fotograf a utilizat bogăția proprie mijlocului său de expresie.“

Pasul însemnat făcut de acești trei fotografi spre un nou mod de exprimare fotografică este o continuare logică a reacției împotriva pictorialismului, începută încă de la începutul secolului. Fotografi ca Stieglitz, Weston, Strand, Ansel Adams și alții, eliberîndu-se de pictorialism, au reușit să creeze opere realiste care înfățișau lumea într-un mod foarte asemănător cu imaginea retiniană. Modul realist de a reda lumea s-a bucurat de aprobarea marelui public, care găsea în fotografie o confirmare a impresiilor sale vizuale. Dar această încredere în imaginea fotografică a fost încetul cu încetul erodată, pe de o parte, de tendințele spre calofilie, spre o frumusețe „drăgălașă“, și, pe de altă parte, de manipularea conținutului adevărat al fotografiilor de către mass media.

Într-o perioadă în care pictorii se îndreptau spre o artă a esențelor, a exprimării foarte personale, artiștii fotografi nu se mai puteau limita la o artă pur ilustrativă. Noua tendință în fotografie a fost discutată, explicată, promovată, într-un număr de articole, majoritatea publicate în revista „Aperture“. J. Green (op. cit.) scoate în evidență șase criterii care reies din aceste articole : „1. Înțelesul unei fotografii nu se rezumă la simpla identificare a obiectelor sau evenimentelor prezentate ... 2. O fotografie nu este diferită, ci foarte strîns înrudită cu alte forme de trăire estetică ... 3. O fotografie, ca și oricare operă de artă, este un întreg complex de similarități, metafore, simboluri și forme, care se referă atît la lumea vizibilă, cît și la păreri și sentimentele fotografului ... 4. O fotografie poate fi înțeleasă ca o nouă experiență ... nu este necesară vreo relație, legătură sau amintire între obiectul fotografiat și conținutul fotografiei gata ... 5. Fotografia obținută în mod întâmplător poate revela lumea într-un chip nou ... 6. Senzația privitorului despre o fotografie ar putea fi tradusă din domeniul gîndirii vizuale în cel al exprimării verbale ... senzația artistică este comunicabilă prin cuvinte.“

Oricît de discutabile ar fi unele din criteriile de mai sus, fapt este că această tendință spre o viziune nouă, spre un realism expresiv, și-a întipărit pecetea pe evoluția ulterioară a fotografiei. Ideile noi, ca și o nouă viziune, nu șterg întru totul ce a fost înaintea lor. Azi încă se mai fac — cu succes — fotografii pictorialiste și impresioniste și circulă cu precădere fotografii cu caracter pur ilustrativ. Niciodată, nici artiștii, nici publicul, nu se limitează la un singur stil și mereu există o intensă circulație de idei între diferite arte și între arte și literatură.

Era necesar să se insiste mai mult asupra acestui moment de restructurare a posibilităților creației fotografice, pentru că noua înțelegere a fotografiei ca artă și a capacității fotografului de a subjuga elementele formale pentru a-și exprima gîndurile și simțirile personale, chiar și cele mai intime, a modificat fundamental abordarea tuturor genurilor fotografice. Concomitent, ca urmare a ascuțirii crizelor politice și economice, se produc schimbări în conținutul fotografiilor, prin adîncirea și lărgirea tematicii.

În 1964, apare ediția lărgită a celebrei „Istorie a Fotografiei”, de Beaumont Newhall. El își încheie studiul cu următoarele cuvinte: „Dacă este prea devreme pentru a defini caracteristicile stilului fotografic de azi, se pare că este în plină ascendență un numitor comun, înrădăcinat în tradiție: utilizarea directă a aparatului pentru ceea ce poate face cel mai bine, iar aceasta este revelarea, interpretarea și descoperirea lumii omului și a naturii. Cea mai mare provocare lansată fotografilor este a exprima semnificația lăuntrică prin forma exterioară.”

Tot în 1964, subtila fotografă americană Berenice Abbot (n. 1898) își exprima părerea că „fotograful este ființa contemporană prin excelență”. Ea îi îndemna pe fotografi să „recunoască factorul „acum” și să creeze lucrări „conectate direct la lumea în care trăim”, recunoscând că „aceasta este o sarcină grea, care cere înțelepciune și înțelegerea epocii sale.”

În această atmosferă de așteptare ca fotografii să creeze opere în care, cu „înțelepciune și înțelegere”, să exprime semnificațiile mai adânci ale epocilor lor, prea puțini au reușit să se ridice la înălțimea provocării lansate. În Germania postbelică, Otto Steinert (1915—1978) s-a străduit, prin activitatea sa de creație și didactică, să reabiliteze estetica fotografică, prin încurajarea unei abordări mai subiective — mișcarea inițiată de el s-a numit chiar „Fotografia Subiectivă” — și o reevaluare a posibilităților expresive ale formelor. După câteva expoziții reușite, totuși inițiativa lui a degenerat prin alunecări prea marcate înspre o fotografie net formalistă.

Estă greu ca într-o epocă — cea a anilor '50 și '60 — în care se înfruntau atâtea curenți și ideologii, un artist, un fotograf, să înțeleagă, să descopere, adevărurile fundamentale. De aceea, unii s-au refugiat în domeniul experimentelor formale și cvasi-științifice. Alții și-au pus ochelari de cal, îngustându-și orizontul explorării la segmente înguste, uneori nesemnificative. Dintre aceștia din urmă, se menționează Robert Frank (n. 1924) și Diane Arbus (1923—1971), ca fiind mai reprezentativi pentru această tendință.

Robert Frank, elvețian venit în S.U.A. în anul 1947, s-a integrat curînd în cercurile de avangardă artistică din New York, în care ideile cuprindeau un spectru larg, de la protestele de stînga pînă la mistica Orientului îndepărtat. El a asimilat o atitudine revoluționară împotriva cercurilor conducătoare și a culturii acestora. A devenit un critic folosind o ironie detașată, dar mișcătoare, aplecîndu-se mai ales asupra aspectelor superficiale ale cotidianului american. El vedea totul ca un străin, ca un turist dotat cu un simț de observație pătrunzător. Stăpînit de neastîmpăr, el a cutreierat S.U.A. în lung și lat, fără să se oprească undeva. A făcut instanțanee la lumina existentă, în grabă, fără discriminare.

În 1955, a cerut și a obținut o bursă Guggenheim, care i-a dat posibilitatea să-și satisfacă nevoia de a cutreiera și a fotografia timp de doi ani. În cererea sa de bursă, el arăta că „eu vorbesc despre lucruri care există... Oriunde — ușor de găsit, dar nu ușor de ales și de interpretat... un oraș noaptea, un parcaj, un supermagazin, o magistrală... reclame de neon, fețele conducătorilor și ale celor ce îi urmează, stații de benzină, oficii poștale și curți interioare.” Rezultatul călătoriilor sale de doi ani s-a materializat într-un album cu 83 fotografii. Imaginile foarte personale ale lui Frank, influențate de mișcarea „beat” au iscat reacții puternice în S.U.A., astfel că albumul a fost editat în Franța. Abia mai tîrziu el a fost re-editat și în S.U.A. Criticii l-au calificat pe Frank drept mincinos, dușman al S.U.A., urmărit de prejudecăți înguste, chiar neurotic și necinstit. Totuși

fotografiile lui directe, impregnate de căutări personale, prezentînd o lume și o concepție la marginea societății, au influențat pe mulți alți fotografi. J. Green (op. cit. pag. 93) își încheie discuția despre Frank cu următoarea frază: „Frank a inițiat o tradiție dedicată unei explorări foarte agresive a structurării informației vizuale.” Oricît de discutabilă ar putea fi predilecția lui pentru anumite subiecte, el a dat exprimării fotografice un impact necunoscut înaintea lui.

În deceniul '60 „cultura” hippie ajunge în S.U.A. la apogeu, însoțită de narcotice, violență, grupurile strident costumate ale muzicii rock, motocicliștii îmbrăcați în negru și alte ciudățenii extravagante și sordide. Fotografi care luau parte activă la această viață dezordonată au explorat-o fotografic în cele mai diverse chipuri. Diane Arbus, crescută într-o familie de oameni înstăriți, după ce a făcut un timp fotografie de modă, a fost atrasă de caracterul straniu al acestei lumi marginale. Ea nu era mulțumită cu redarea doar a aspectului superficial. Era în căutarea unei formule de exprimare a „ciudățeniei”; de găsire a unor aspecte concrete, fotografabile, care prin natura lor să fie ciudate. Pînă la urmă și-a dat seama că piticii, cu proporțiile lor, cu fizionomia lor deformată, ar sugera tocmai ceea ce căuta ea. După ce a făcut această descoperire, a început să fotografieze numai pitici, debili mintali, oameni estropiați. Și, într-adevăr, imaginile ei, comunicau ciudățenia unei perioade ciudate. Nu împlinise 48 ani, cînd Diane Arbus s-a sinucis. Ciudat !

Trecînd Atlanticul spre bătrîna Europă pentru a analiza scena fotografică, se observă că atmosfera generală este mai calmă, fără excese și extravagante. În umbra vechii culturi, artiștii au un spirit autocritic mai dezvoltat, iar publicul un bun gust mai rafinat. Nu se afirmă grupulețe cu idei de subcultură, nici orchestre rock cu excese de decibeli, nici consumul de droguri n-a luat încă proporții catastrofale. Albumul lui Frank a fost primit mai mult cu o satisfacție răutăcioasă că arată America în culori sumbre, decît cu aprecieri estetice. Mai există în Europa un bun-simț înrădăcinat.

Influența suprarealismului și a școlii Bauhaus mai fac încă să răsune ecouri tîrzii în fotografia europeană. Abstracționismul se manifestă în fotografie mai ales sub forma sa geometrică. Italianul Mario Giacomelli (n. 1925) realizează fotografii abstracte interpretînd cu mult rafinament geometria ogoarelor și a umbrelor și luminilor peisajelor. Mai trîziu Franco Fontana (n. 1933) se lasă și el inspirat de peisajul italian, reușind să realizeze geometrii cu caracter abstract în culori. Fotografia lui din 1978 în culori intitulată „Peisaj Italian” a fost reprodusă în numeroase reviste și albume. Ea este reprodusă și în cartea de față (fig. 112) în alb/negru, pentru a evidenția geometria subtilă descoperită de Fontana. Ienart Olson și Keld Helmer-Petersen explorează din unghiuri insolite și în lumini contrastante, domeniul construcțiilor, obținînd fotografii cu un caracter fotografic cu efect puternic (vezi fig. 113). Suedezul Hans Hammars-Kiöld (n. 1925) a realizat macro-fotografii cu suprafețe deteriorate, crăpate, uzate, investigînd o lume de forme inedite. Se poate continua cu astfel de exemple, fiindcă modul de redare geometrică a fost — și este încă — foarte răspîndit. Trebuie însă făcută observația că, deși aceste fotografii produc impresia de opere abstracte, ele nu corespund în sens strict noțiunii din pictură. Ele nu sînt „artă non-figurativă”. Fotografiatul nu poate fi separat de obiecte, de realitate. Se poate oare afirma că una din calitățile fotografiei este și aceea de a ne prezenta în mod concret forme pe care un pic-

tor nu le vede decât în imaginația sa? În orice caz, procedeul fotografic dovedește a avea valențe capabile a îmbogăți lumea experiențelor vizuale. Odată îndepărtate barierele artificiale din calea creației fotografice, se deschid perspective noi de interpretare personală, de transfigurare a lumii vizibile. În Europa se pot trasa etapele care se succed după fotografia obiectivă, prin fotografia subiectivă, până la realismul magic. Însă nu posibilitățile oferite de fotografie determină schimbările, ci concepția fotografului, măiestria și fantezia lui, reacția lui sensibilă și inteligentă la realitățile schimbătoare care îl înconjoară. Dacă americanii Minor White sau Harry Callahan (mai puțin A. Siskind) depășesc cu interpretările lor personale înțelegerea publicului, astfel de exagerări rămân cazuri excepționale în Europa. Chiar și în fotografia de instantaneu, unde deciziile sînt fulgerătoare, se recunoaște la mulți fotografi europeni contactul cu un circuit cultural valoros. Un exemplu este instantaneul lui Edouard Boubat (n. 1923) intitulat „Prima Zăpadă” (vezi fig. 114) care aduce aminte de Breugel. Actul creator nu se declanșează în gol; în el se pot detecta reverberații ale unor amintiri, impresii, trăiri. Cu cît acestea sînt mai elevate, cu atît opera va fi mai bogată. Dacă intensitatea circuitului de idei la care este conectat artistul este joasă, valoarea operei sale va fi afectată negativ. Fotografia socială, protestatară din S.U.A. continuă fără mari schimbări tiparele stabilite la începutul secolului de Riis și Hine, o fotografie-document, care se repetă în mod stereotip, schimbînd numai locul și personajele acțiunii. Fotografia lui Margaret Bourke-White (fig. 111) este o excepție fericită. Comparînd-o însă cu vigurosul protest al lui Robert Doisneau împotriva poluării industriale (fig. 115), se simte îndată contrastul între două culturi. Protestul social-politic în Europa preia forme din ce în ce mai ingenioase în artă. După exemplul pictorilor de „graffiti” care pictează pe pereții străzilor cu pistolul de aer comprimat, unii fotografi realizează cu ajutorul serigrafiei mărimi de dimensiuni mari, pe care le lipesc pe zidurile caselor. Dacă, în S.U.A., pictorii de graffiti se inspiră din reclame și comics-uri, în Europa, pictorii de graffiti preiau sarcina nobilă de a duce o campanie viguroasă de protest împotriva poluării, a războiului și a altor racile. În fig. 116 se reproduce un astfel de graffiti realizat de „pictorul anonim pe ziduri” din Aachen în anul 1983. Scena apocaliptică în culori stridente nu poate să nu influențeze pe orice trecător. În fig. 117 se reproduce o mărire serigrafică realizată de Ernest Pignon-Ernest (n. 1942), lipită pe diverse ziduri din orașul Grenoble (1976).

... și sublinierea lui Huyghe despre utilizarea, disciplinarea și imbinarea prin cultură a percepției brute, își confirmă mereu valabilitatea...

În afară de direcția principală a dezvoltării artei fotografice, adică a unui realism profund ancorat în cotidian, cu variații diferite de interpretare, apar în mod sporadic tendințe de eliberare din cultul pentru autentic, din mimesis, din tirania proceselor fotografice. Se face mai ales încercarea de a exprima realitatea scoțînd în evidență decalajele dintre realitățile fizice pe de o parte, și cele optice și subiective pe de altă parte. Este un domeniu mai mult interesant decât satisfăcător, din punct de vedere estetic, un domeniu al experimentelor în care fotografia, ca mijloc de expresie, este chemată să dea răspuns la o serie de întrebări din zona elementarului. Se remarcă însă că întrebările sînt puerile, iar răspunsurile sînt cunoscute dinainte. Este un fel de joacă de „homo ludens” primitiv, fără subtilitate, fără vioiciune, fără rost. Chiar și pretenția de a lărgi lumea vizualului, sau contribuția la rezolvarea unor aspecte științifice, nu își găsesc cooperirea

în operele realizate. Este bine ca cititorul să judece singur „realismul științific“ (așa a fost numită această tendință), pe baza unui exemplu cules din albumul despre care s-a mai vorbit: „Kunst mit Photographie“ de Dr. Rolf H. Krauss. Pe pagina 181 este reprodusă lucrarea lui Katharina Meldner (n. 1943) și copia tipărită a textului scris (ilizibil) de mână, de autoare, sub cele 6 fotografii. Pe întreaga pagină 120, Dr. Krauss comentează și explică lucrarea lui K. Meldner. În cele ce urmează, se dau câteva extrase din acest comentariu, care începe cu un citat din K.M.: „În ceea ce privește fotografia, nu mă interesează doar fotografia izolată. Interesul central al lucrărilor mele fotografice este axat pe nașterea și dispariția imaginilor, povestea lor care are loc în procesul de expunere și dezvoltare, factorul timp pe care îl ascunde fotografia izolată. Fotografia este în mod esențial secvență, dezvoltare, reproducere, entropie. Ceea ce înfățișează imaginile, macrocosmicul, se întâmplă în însăși natura lor optico-chimică.“ Dr. Krauss afirmă că „ceea ce a declarat K.M. se vizualizează aproape perfect în lucrarea ei „Trei stadii ale unei supernova“. „Cele trei fotografii din stînga sînt realizate de astronomi în anii '30 în timp ce urmăreau „viața“ supernovei IC 4182, care s-a stins în decursul anilor, astfel că în ultima imagine, deși realizată cu o expunere de 80 de minute, nu se mai vede nimic.“ Dr. Krauss prezintă cu lux de amănunte „demersul creator“ al lui K.M., care reproduce ultima fotografie în camera ei, la lumina stelelor, cu expuneri de 20, 40 și 80 de minute, obținînd, pe ultima imagine, cel puțin unele urme ale galaxiei înconjurătoare. Același procedeu tehnic a produs înainte o dispariție a informației, iar acum o reapariție.“ Dr. Krauss comentează: „În afară de aceste proceduri tehnice și rezultatele obținute, există un puternic element personal. Artista notează „doi ani înainte de nașterea mea“, atunci cînd precizează data ultimei fotografii astronomice. Cele trei fotografii (ulterioare) n-au fost realizate oriunde, ci „în camera mea“. Indicația „la lumina stelelor“ este mai mult decît o precizare simplă, ea este o altă nuanță intimă și poetică. În sfîrșit, nu în mod întîmplător, textul de sub cele șase fotografii este scris de mână“. În încheierea comentariului său, Dr. Krauss trage următoarele concluzii: „Reîntoarcerea la zero, care este în același timp început și sfîrșit, filtrat și executat prin potența creatoare a artistei. Informație acoperită, ascunsă și tocmai de aceea pusă la dispoziție, clarificată, Alb, cenușiu și negru ca semne vizuale, dar și existențiale, chemate la viață prin desen sau fotografie. Ce se afirma în ultima frază a citatului de la început? — „Ceea ce înfățișează imaginile, macrocosmicul, se întîmplă în însăși natura lor optico-chimică.“

Comentariile Dr. Krauss — grandilocvente dar neconvingătoare — precum și explicațiile autoarei imaginilor — exagerate și simpliste — fac totuși parte dintr-un mod de gîndire care s-a răspîndit în unele cercuri de fotografi ai deceniului '70. Aceștia și-au însușit un fel nou de înțelegere a realității, care se concretizează printr-un puternic accent pus pe propria lor viață interioară, condiționată de situația lor, de cultura lor, de angajamentul lor social. Ei consideră că fac parte dintr-o realitate existențială de care nu sînt mulțumiți și nu o înțeleg. Ei deosebesc „autenticitatea“ unei fotografii de „adevărul“ ei. Neusüss/Renate Heyne în articolul lor din „Fotografie als Kunst — Kunst als Fotografie“ (Köln, 1979) pag. 23, afirmă: „Autenticul în fotografie este imaginea realității filtrată pînă la subiectivitatea autorului — nu imaginea realității înseși. Artiștii nu încearcă să ascundă acest fapt, deoarece tocmai subiectivitatea lor, așa cum este ea implicată în conținutul imaginii, doresc să o comunice, permițînd privi-

torului să se identifice cu ea. În felul acesta, în ceea ce s-a numit „fotografie conceptuală”, fotografia devine un mijloc de a reprezenta concepte gândite dinainte. Scopul este o reprezentare pe cât mai multe nivele posibile, deschizând un domeniu de asociații pentru subiectivitatea privitorului... Noua realitate a „objet d'art” (în franceză în text) se materializează când fotografia este introdusă într-un context care se află în afara ei... iar conținutul determină forma. Varietatea acestei forme de artă rezultă din varietatea subiectelor abordate și din individualitatea artiștilor. Fiecare utilizează fotografia în mod deosebit și aplică întreaga gamă a modalităților fotografice, de la fotografia documentară, pînă la instantanee și imagini fără valoare...“

Această modalitate de creație permite eliberarea de orice tradiții, precum și combinarea fotografiilor în orice fel — în general ca secvențe — și completări cu texte, care pot să nu aibă vreo legătură cu conținutul imaginilor, obiecte sau simboluri grafice. Neusüss/Heyne își încheie articolul astfel: „Artiștii deceniului '70 au găsit o relație în general accesibilă cu realitatea. Ei au pus la baza structurării conținutului lucrărilor lor ideile concepute dinainte. Ei au cercetat și extins metodele lor de prezentare. Conceptul anterior și multiplicitatea impresiilor de sensuri în prezentare sînt liniile directoare prin care își comunică imaginea lor despre realitate.”

În continuarea articolului, se dau reproduceri de fotografii realizate pe baza principiilor enunțate. De exemplu: John Hilliard, cu titlul „60 secunde de lumină”, prezintă 12 fotografii reprezentînd același ceas de laborator, fotografiat cu expuneri din ce în ce mai lungi, pînă cînd, din cauza supraexpunerii, ultima fotografie este aproape complet albă. Autorul susține că, astfel, a dat o „formă vizibilă” unui principiu fotografic. Peter Weibel a realizat o fotografie intitulată „Secretul naturii”. El își explică astfel lucrarea: „Un text despre secretul naturii este prins cu cuie pe natură (adică pe un copac), însă am fotografiat astfel încît textul nu-și dezvăluie propriul său secret; el nu poate fi citit decît parțial. În ordine obiect/text/fotografie, fotografia este cea care sparge înlanțuirea imaginilor și întrerupe circulația senzațiilor. Secretul naturii, a cărui dezvăluire este promisă de text, rămîne ascuns”. Încă un exemplu: Hanish Fulton este prezent cu un peisaj realizat în condiții nefavorabile de lumină, fără prim-plan, fără vreo compoziție, neinteresant. În explicație, se arată: „H. F. întreprinde excursii lungi prin țară, pe baza unui itinerar gândit dinainte. Fotografiile (pe care le face) sînt singurul document care rămîne. Ele sînt generate de momente și locuri unde autorul dorește a folosi o imagine pentru a rezuma simțămintele totale din timpul periplului său.”

Ar fi fost bine, dar nu există condiții tehnice pentru a face reproduceri după fotografiile slabe realizate de autorii menționați.

În afară de fotografia conceptuală, au mai existat și alte tendințe, ca „fotografie analitică”, „photo-texts” (story-art sau narrative art) și încă altele care au o viață scurtă, ca a gîzelor care trăiesc numai o zi. Poate că, în alt context, ar fi util să se elaboreze un studiu critic despre toate tendințele moderne în fotografie, fiindcă, în mod neîndoielnic, fiecare aduce un aport de gîndire fotografică, o deschidere spre noi posibilități de articulare a limbajului cu imagini. Prin experimentele atît de variate pe care le fac diverși fotografi, se reanalizează și reconsideră posibilitățile — unele încă ascunse — ale limbajului fotografic. Între fotograf și privitorul imaginilor sale, se interpune un lanț de fenomene fizice, chimice și tehnice. Între fotograf și privitorul imaginilor, există adesea un decalaj de concepții.

de cultură, de educație vizuală, de sensibilitate etc. care poate determina înțelesuri, interpretări și analogii uneori foarte diferite. Între momentul fotografiatului și cel al recepționării imaginii, se interpune factorul timp. Imaginea fotografică reprezintă doar un fragment rupt dintr-un context mult mai vast, de care privitorul nu are cunoștință. După cum se vede, fotografiatul presupune existența între fotograf și privitor a unui lanț cu multe verigi, capabil să transmită nu numai informații superficiale. Dacă azi începe să se recunoască din ce în ce mai mult că acest lanț nu se compune numai din două verigi : realitate-fotografie, aceasta se datorează experimentatorilor, mulți rămași anonimi, care au încercat să concretizeze noile dimensiuni ale posibilităților de exprimare fotografică.

Există totuși și unele vicii în eforturile acestor eventuali pionieri ai unei arte fotografice viitoare. Poate că cel mai însemnat viciu este absolutizarea uneia dintre verigi. De exemplu, dacă H. Fulton realizează o fotografie anodină, însoțită de un text tot atât de anodin, el absolutizează prima verigă — fotografia — neglijând restul verigilor până la privitor care, din această cauză, este incapabil să participe la „simțămintele totale din timpul periplului.“ Desigur și comentatorii lucrărilor, epatați de șocul noului sau de originalitatea demersului, s-au grăbit să numească „artă“ ceea ce nu este decât „experiment“. Se poate vorbi de „creație“ atât în artă cât și în științe. Însă trebuie clar înțelese deosebiri fundamentale între cele două tipuri de creație : în științe, creația tinde spre o clarificare a fenomenelor ; în artă, spre o aprofundare și îmbogățire a puterii de sugestie. Într-un postscriptum la cartea sa „Forme și Forțe“, R. Huyghe arată că „savantul și artistul reflectă amândoi un stadiu comun al civilizației și al cunoașterii“, însă metodele lor și rezultatele sînt cu totul diferite. Cunoscînd aceste deosebiri, se descoperă cel de-al doilea viciu : pretenția la calificativul de artă a unor experimente. Dacă se aprofundează analiza lucrărilor acestor pionieri, se vor descoperi și alte vicii cu privire la premisele de la care pornesc și metodologia de diletanți atât în știință, cât și în artă. De aceea, ei sînt incapabili să întrețină un dialog interesant cu cei care le parcurg lucrările. O prezentare rece, clinică, aseptică, nu găsește ecou în rîndurile publicului. Din cauza impotenței creatoare manifeste la mulți creatori, ei resping contactul cu publicul, lansînd binecunoscutele principii ale negării realității, tradiției, culturii.

Fără a risca preziceri, există motive a afirma că, deși nu constituie o perioadă de mare avînt, ultimele două decenii din viața tinerii arte a fotografiatului poartă în germen schimbări conceptuale și tehnice care se vor materializa într-un viitor nu prea îndepărtat.

În ultimele pagini s-a încercat a se prezenta un număr de tendințe moderne în fotografie. Acestea nu sînt însă decît insulițe izolate într-un imens ocean de fotografii realizate de artiști și amatori de rînd care continuă la un nivel superior tradițiile înscăunate de mari înaintași. Fotografia de artă are posibilități nenumărate pentru a realiza imagini de mare frumusețe și adîncă forță sugestivă, fără a se limita doar la cufundarea în sine și la analizarea de frămîntări personale, adesea morbide. Curentul principal, vîguros, în fotografia de azi, este susținut de fotografi culti și sensibili, capabili să înțeleagă de pe poziții științifice înaintate fenomenele aparent haotice care îi înconjoară. Ei au un punct de vedere clar despre legile care guvernează lumea și cosmosul. Ei au o încredere nestrămutată în rațiune, progres și omenesc. Ei nu se lasă nici abătuți, nici influ-

ențați. Ei merg înainte practicînd o fotografie directă, fără încifrări ermetice, animată de un cald umanism. Ei au o înțelegere adîncă pentru semenii lor și le dăruiesc imagini în care ei se recunosc, imagini care îi ajută să înțeleagă, imagini care să le procure satisfacție. Ei nu sînt artiști izolați și speriați. Ei participă activ la viața cetății, sînt alături de oameni în zile de sărbătoare și de muncă, împărtășesc împreună cu ei bucurii și dureri, mulțumiri și revolte. Astfel ei devin conducători spirituali ai obștii, poeți, înțelepți și revoluționari gata să lupte pentru adevăr, împotriva nedreptăților.

Sînt mulți acești fotografi-cetățeni, acești fotografi-oameni. Și mereu apar alții. A da cîteva nume ar însemna a nedreptăți pe mult mai mulți. Dar fiecare dintre noi îi știe, îi cunoaște din expoziții, publicații, albume. Fiecare dintre noi este bucuros să le vadă lucrările și să le urmeze exemplul. Oricine îndrăgește fotografia are marea satisfacție a vedea că ea progresaază în pas cu vremea, dezvoltîndu-se într-o artă capabilă să prezinte cu mare măiestrie esențele lumii de azi.

*
* *

Totul este în continuă mișcare, totul se schimbă — însă, în fiecare domeniu, viteza de mișcare, de transformare, este diferită.

Geologii, arheologii și istoricii pot arăta că au existat perioade lungi în care nu s-a întîmplat aproape nimic, dar deodată au murit dinozaurii, au dispărut mari imperii milenare, s-au îngropat înțelepciuni și frumuseți.

Se schimbă — încet — teoriile filozofice, principiile estetice, morale. Mult mai repede, mai ales în ultima vreme, se transformă tehnica.

Oamenii s-au schimbat? Mult? Puțin? Neîndoios, zestrea lor de cunoaștere s-a îmbogățit mult, foarte mult. Totuși în străfundurile lor, există mecanisme neschimbate de mii de ani. Ei simt durerea și plăcerea ca și stră-străbunii lor și, ca și ei, sînt capabili să urască și să iubească, să simtă frica, chiar dacă azi o numesc „angoasă” sau „Angst”. Oamenii de azi mai rîd de glumele lui Aristofan, sînt emoționați de piesele lui Shakespeare și mai visează citind poeziile lui Eminescu. Ei simt încîntare privind picturile rupestre de la Altamira, Victoria de la Samotrace, picturile de pe zidurile Voronețului...

Aceste prea sumare și superficiale considerații poate că totuși au darul de a făuri o punte spre o înțelegere cu o deschidere mai largă, superioară, despre cele înfățișate în cartea de față, adresată în primul rînd prietenilor mei fotografi.

Ochiul, conectat prin nenumărate fire de creier, legile vederii, au rămas aproape neschimbate de mii de ani. Ochiul cu caracteristicile lui, cu precizia și erorile lui, este mijlocul principal al fluxului de informații care ne parvin din afară. Atît creatorul de imagini, cît și privitorul lor, sînt supuși aceluiași legi ale vederii. Dar nu numai atît. Amîndoi sînt supuși și altor legi mult mai cuprinzătoare, care au a face cu lumea, cu societatea în care trăiesc.

Văzute astfel lucrurile, sfera intereselor, a preocupărilor fotografului, se extinde mult dincolo de simplul act de declanșare a aparatului. Nu e bine ca el să rămînă un conservator înlănțuit de reguli și principii pe care le crede sacrosancte; el își va întocmi o scară a valorilor în care tehnica și noul să-și aibă locul corespunzător în comparație cu problematica conținutului, a inteligibilității sau a calităților plastice.

Trăim într-o epocă în care s-a răspândit cultul noului. El a pătruns în arte sub influența transformărilor din sectorul tehnicii. Este chiar atîta nevoie de nou în arte? Desigur că nu — dovadă efemerul zecilor de tendințe fără ecou. Noul trebuie judecat după nivelul profunzimii lui, pînă la ce strat din noi ajunge. Noul în formă este mai lesnicios de inventat, dar el rămîne un înveliș de suprafață, fără substanță, fără trăinicie. Noul în conținut se descoperă mai anevoie, dar el, dacă este valoros, își aplică amprenta pe întreaga structură a operei. Nu culoarea acrilică țipătoare transformă o lucrare în operă modernă. Concepția modernă, conținutul revoluționar, cere sau respinge culoarea țipătoare sau forma insolită.

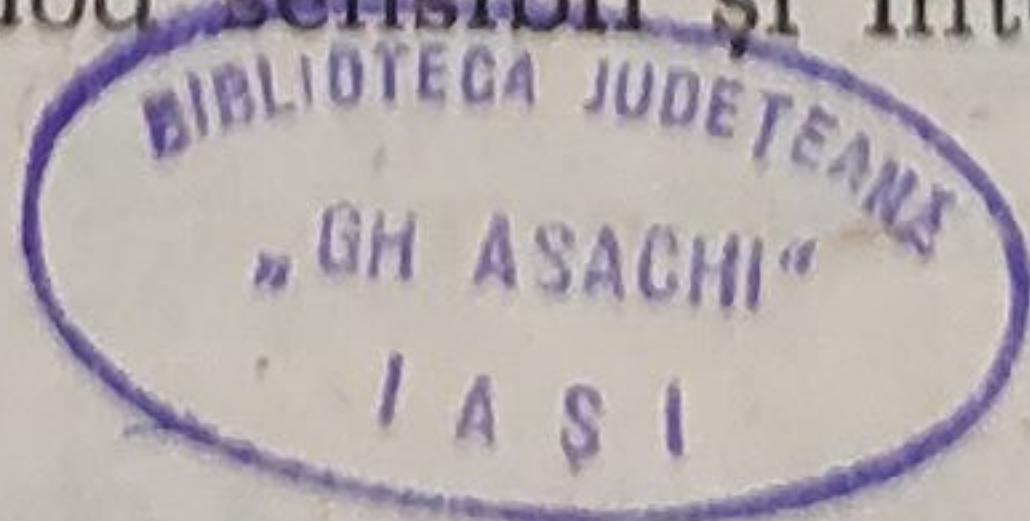
Noul în tehnica fotografică este foarte important. Cîți artiști fotografi au ajuns însă să stăpînească în mod creator elementele tehnice noi? Cei mai mulți mari fotografi preferă aparatele mai puțin sofisticate sau reglează „uzinele electronice de fotografiat” la „manual”. Tehnica este elaborată de ingineri, dar aparatele sînt folosite de artiști. Ar trebui ca ei să se înțeleagă mai bine, să colaboreze mai intens. Azi încă, cu pușca pentru urși, se vînează doar vrăbii.

Un exemplu de reușită tehnică uluitoare este culoarea. Se poate chiar spune că succesul depășește, într-un fel, necesitățile artistice. Culoarea a devenit monoton de corectă, atît de naturală, încît pare nenaturală privitorului. Dacă în fotografia documentară și științifică, sau la reproducerea de opere plastice, corectitudinea redării culorilor este o necesitate, în fotografia artistică ea ajunge să fie un obstacol în calea interpretării. Fotografii creator trebuie să țină seama de această limită și să se străduiască să restrîngă sfera efectelor negative.

În cei o sută cincizeci de ani de existență, fotografia a progresat enorm și a determinat schimbări fundamentale în celelalte arte, în felul de a privi și a vedea, în înțelegerea lumii, în modul în care fiecare își închipuia imaginea lumii. Chiar dacă n-a produs o imagine adevărată, unică, a lumii, fotografia ne-a oferit un caleidoscop imens de imagini, care ne-a aprofundat cunoașterea despre fenomene și oameni, despre noi. Și, poate cel mai însemnat dar făcut de fotografie omenirii este posibilitatea ca sute de milioane de oameni să-și poată satisface nevoia de a crea, fiecare pe măsura lui.

Nimeni nu este profet... în domeniul lui. Judecînd după trecut, se poate spune cu un mare coeficient de certitudine că vor continua să existe pendulări între obiectiv și subiectiv, ilustrativ și abstract. Fiecare epocă va veni cu probleme noi, fiecare generație va găsi forme noi de expresie.

Un lucru se poate afirma fără urmă de îndoială: omenirea va avea întotdeauna nevoie de artă și mereu se vor naște artiști care să producă opere pe măsura epocii și semenilor lor. Noi avem datoria să lăsăm urmașilor o imagine lizibilă a lumii, cît mai aproape atît de adevărurile de suprafață, cît și de cele mai profunde. Să avem încredere în urmași că vor ști să interpreteze în mod sensibil și inteligent operele de azi, făurite cu cinste și măiestrie.



Bibliografie selectivă

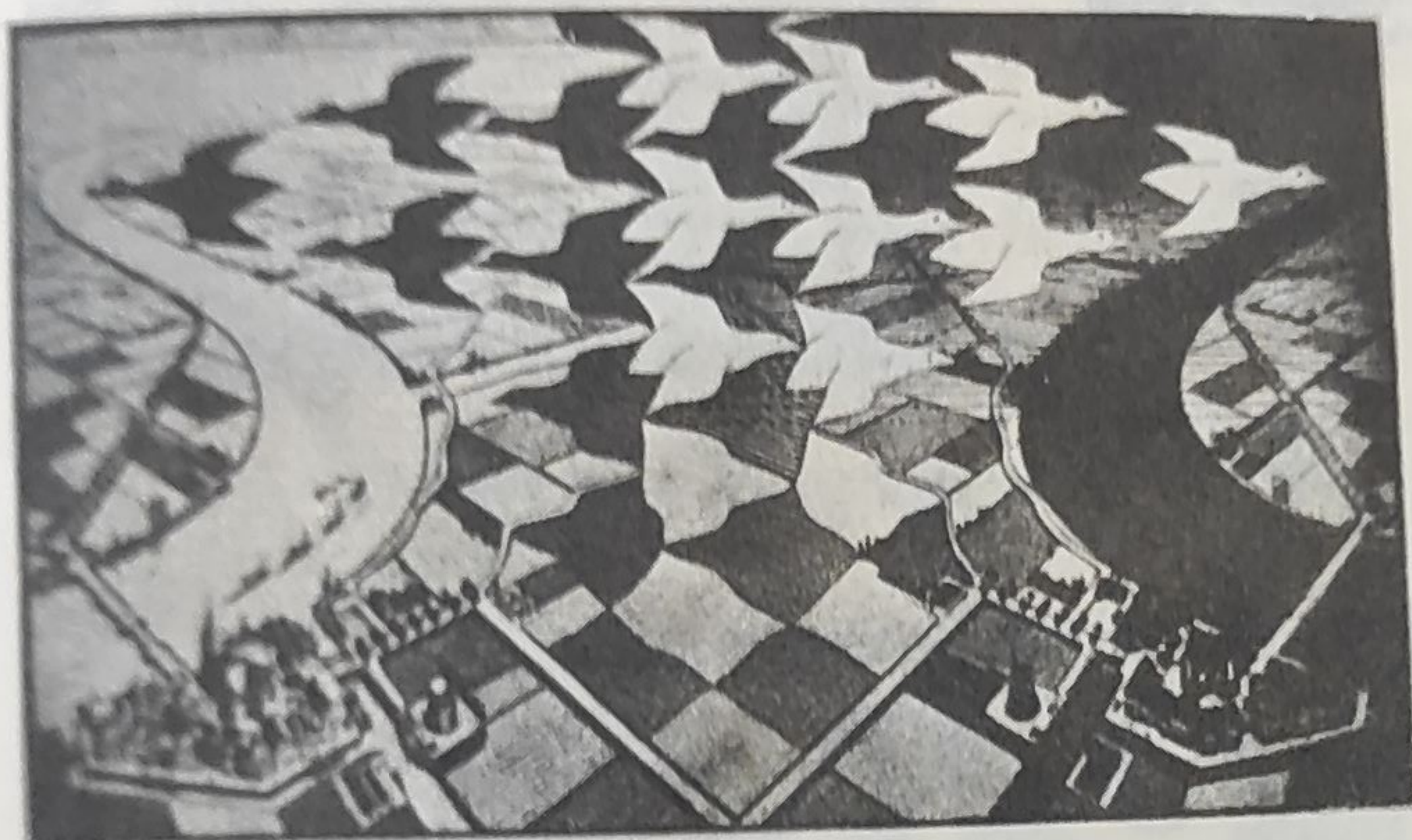
- Arnheim, Rudolf, *Artă și percepția vizuală*. Ed. Meridiane, 1979. *Die Macht der Mitte*. Ed. DuMont, 1983. *Anschauliches Denken*. Ed. DuMont, 1980.
- Ballone, Roger și Fellot, Luc, *Histoire Mondiale de la Photographie en Couleurs*. Ed. Hachette, 1981.
- Barthes, Roland, *La Chambre Claire*. Ed. Gallimard Seuil, 1980.
- Beaumont Newhall, *The History of Photography*. Ed. Museum of Modern Art, New York, 1964.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Ed. Suhrkamp, 1981.
- Berger, René, *Mutația Semnelor*. Ed. Meridiane, 1978.
- Bouleau, Charles, *Geometria secretă a pictorilor*. Ed. Meridiane, 1979.
- Brusatin, Manlio, *Histoire des Couleurs*. Ed. Flammarion, 1986.
- Cartier-Bresson, Henri, *Images à la Sauvette*. Ed. Verve, 1952.
- Constantin, Paul, *Culoare, Artă, Ambient*. Ed. Meridiane, 1979.
- Croy, Otto, *Hunderterlei Fotokniffe*. Ed. Knapp, 1936.
- Daval, Jean-Luc, *La Photographie, Histoire d'un art*. Ed. Skira, 1982.
- Fenoyl, de Pierre, *Chefs-d'oeuvre des photographes anonymes au XIX^e siècle*. Ed. Hachette, 1982.
- Foss, Brian M., *New Horizons in Psychology*. Ed. Penguin, 1972.
- Gernsheim, Helmut, *The History of Photography*. Ed. Oxford, University Press, 1955. *Fotografia Artistică* (trad. E. Iarovici). Ed. Meridiane, 1970.
- Gerster, Georg, *Brot und Salz*. Ed. Atlantis, 1980.
- Gombrich, E. H., *Artă și Iluzie*. Ed. Meridiane, 1973. *The Image and the Eye*. Ed. Phaidon, Oxford, 1982. *Meditations on a Hobby Horse*. Ed. Phaidon, 1978.
- Green, Jonathan, *American Photography, A critical history*. Ed. N. Abrams, New York, 1984.
- Haftmann, Werner, *Der Mensch und seine Bilder*. Ed. DuMont, 1980.
- Hill, Paul și Cooper, Thomas, *Dialogue with Photography*. Ed. Thames and Hudson, 1979.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*. Ed. B.B.C., 1980.
- Huyghe, René, *Dialogue avec le Visible*. Ed. Flammarion, 1955. *Formes et Forces*. Ed. Flammarion, 1971. *De l'art à la Philosophie*. Ed. Flammarion, 1980.
- Iarovici, Eugen, *Fotocompoziția*. Ed. Meridiane, 1966. *Măiestria în Fotografie*. Ed. Tehnică, 1982.
- Ittenm Johannes, *Design and Form*. Ed. Thames and Hudson, 1978.

- Kandinsky, Vassili, *Punkt und Linie zu Fläche*. Ed. Benteli, Bern, 1973.
- Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*. Ed. Schwabe, Basel, 1971.
- Kovaleff, A. L., *Alles über Dunkelkammertricks*. Ed. Gemsberg, 1984.
- Lyons, Nathan, *Photographers on Photography*. Ed. Prentice Hall, 1966.
- Metzger, Wolfgang, *Gesetze des Sehens*. Ed. Waldemar Kramer, Frankfurt a/M, 1975.
- Moholy-Nagy, L., *Malerei, Fotografie, Film*. Ed. Al. Langen, München, Bauhausbücher Nr. 8, 1927.
- Monier, Pierre, *Photo Trucages*. Ed. Montel, Paris, 1977.
- Moscati, Sabatino, *Lumea Fenicienilor*. Ed. Meridiane, 1975.
- Murken, Christa și Axel, *Vom Expressionismus bis zur Soul and Body Art*. Ed. DuMont, Köln, 1985.
- Neumeyer, Alfred, *The Search for Meaning in Modern Art*. Ed. Prentice-Hall, 1964.
- Neusüss, Floris M., *Fotografie als Kunst — Kunst als Fotografie*. Ed. DuMont, 1979.
- Pan, Walther, *Sehen, Empfinden, Gestalten*. Ed. Laterna Magica, München, 1981.
- Pamfile, Tudor și Lupescu, Mihai, *Cromatica Poporului Român*. Ed. Academiei Române, 1914.
- Read, Herbert, *Histoire de la Peinture moderne*. Ed. Aimery-Somogy, Paris, 1960.
- Imagine și Idee*. Ed. Univers, 1970. *The Philosophy of Modern Art*. Ed. Faber and Faber, 1977.
- Schuster, Martin și Beisl, Horst, *Kunst-Psychologie*. Ed. DuMont, 1978.
- Sharf, Aaron, *Art and Photography*. Ed. Penguin, 1983.
- Stein, Harvey, *Artists Observed*. Ed. H. N. Abrams, New York, 1986.
- Tausk, Petr, *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*. Ed. DuMont, 1980.
- Vasari, Giorgio, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*. Ed. Meridiane, 1962.
- Leonardo da Vinci, *Tratat despre Pictură*. Ed. Meridiane, 1971.
- Wescher, Herta, *Die Geschichte der Collage*. Ed. DuMont, 1986.
- Worringer, Wilhelm, *Abstracție și Intropatie*. Ed. Univers, 1970.
- * * * *La Création Vagabonde*. Ed. Hermann, Paris, 1986.
- * * * *Estetica*. Ed. Academiei R.S.R., 1983.
- * * * *Din colecția de cărți "Time-Life"*, New York. *Documentary Photography*, 1972. *Die Farbe*, 1981. *The Studio*, 1971. *Great Photographers*, 1971. *The Art of Photography*, 1971.

1



2



3



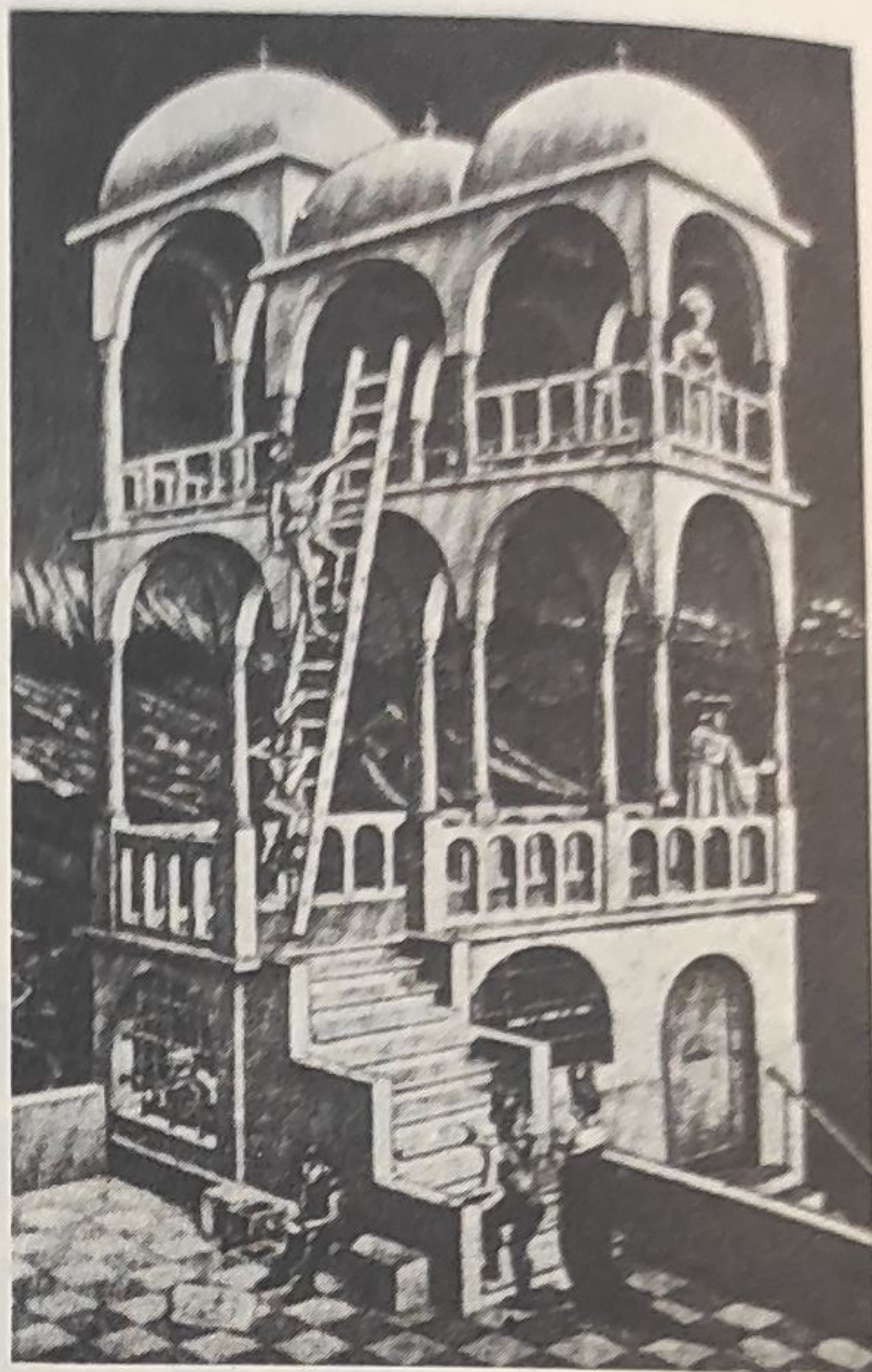
4



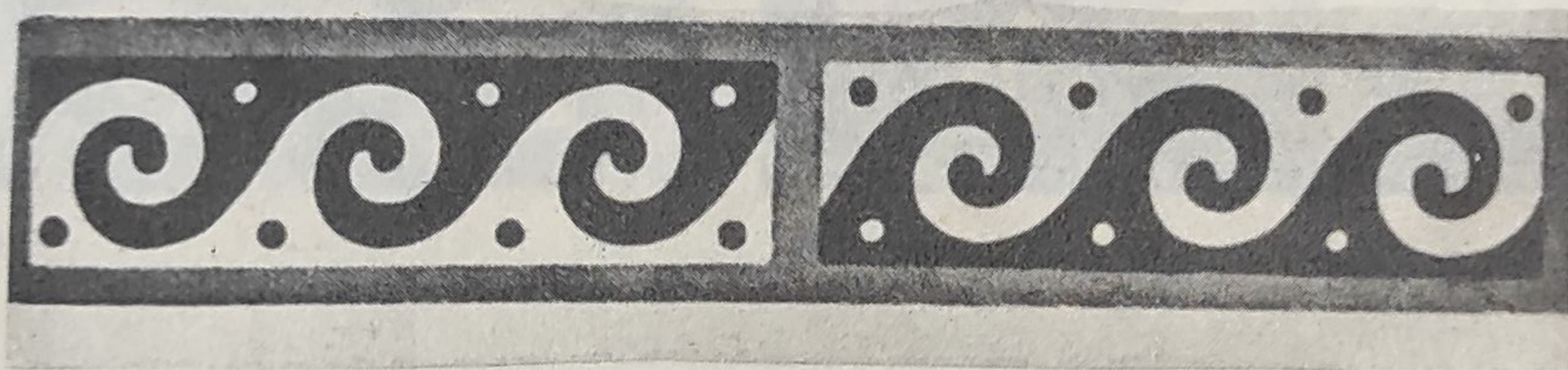
5



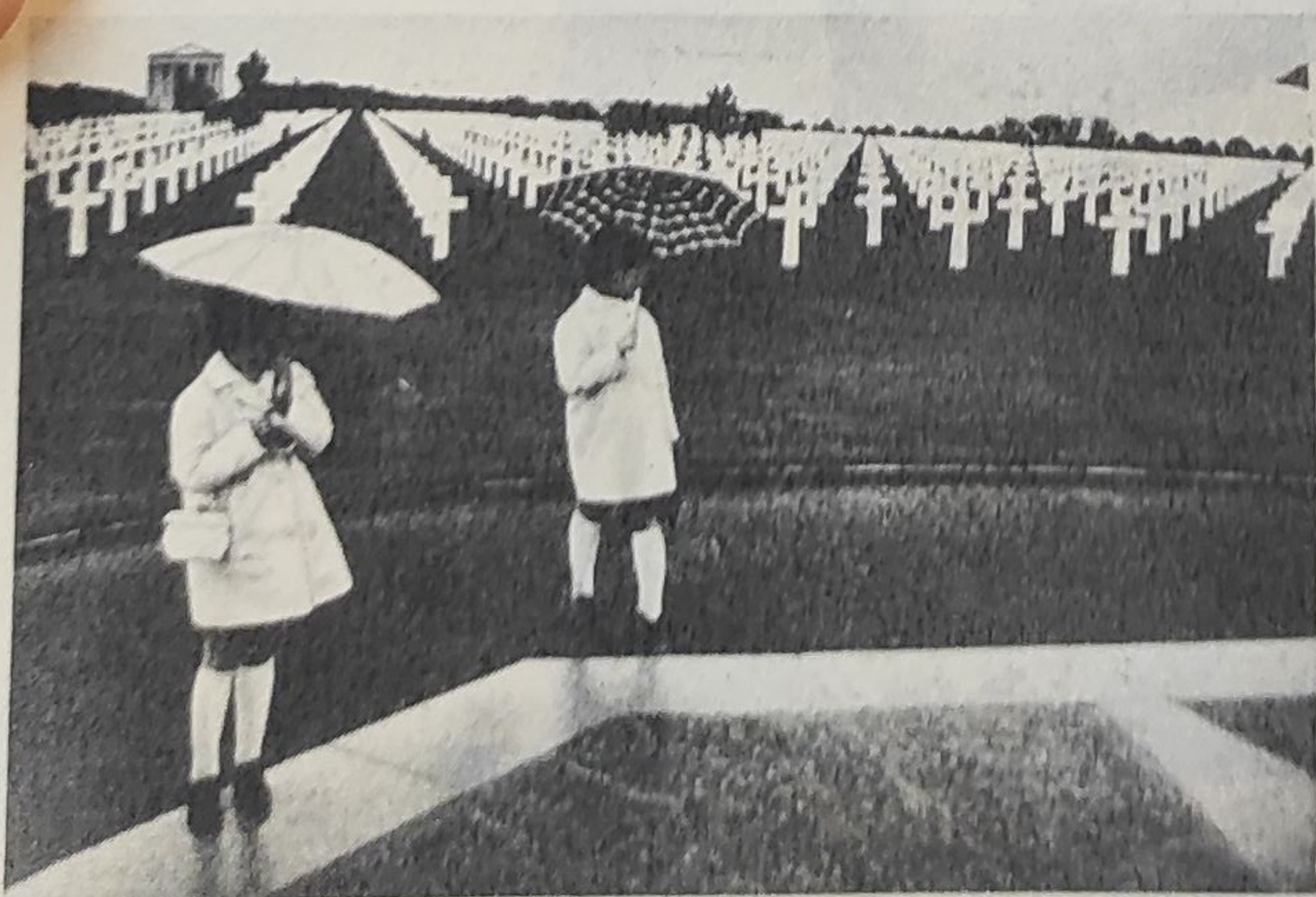
6



7



8

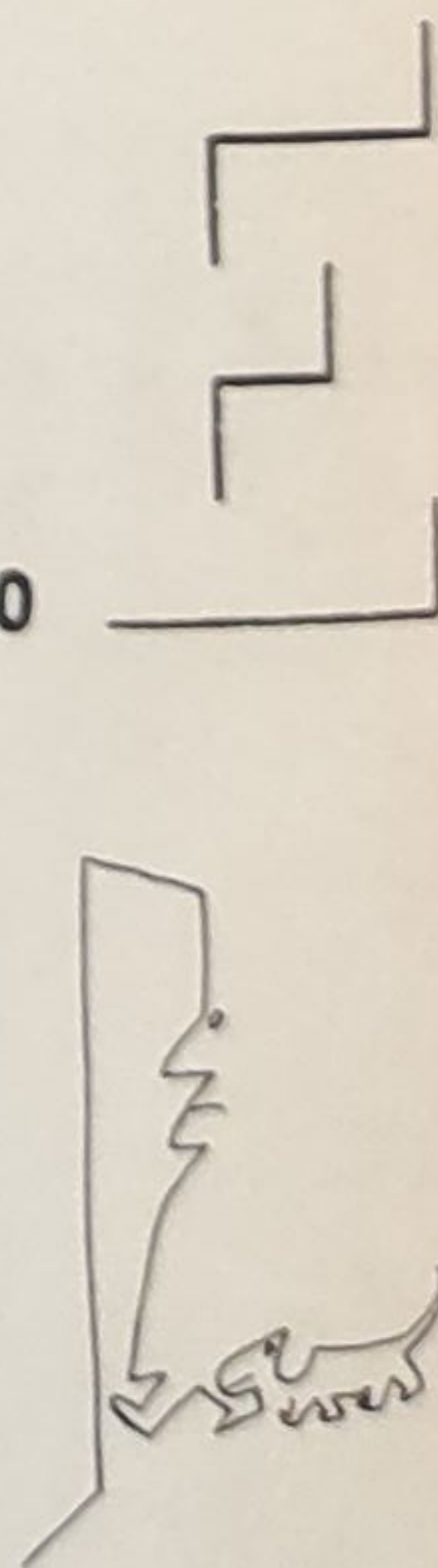


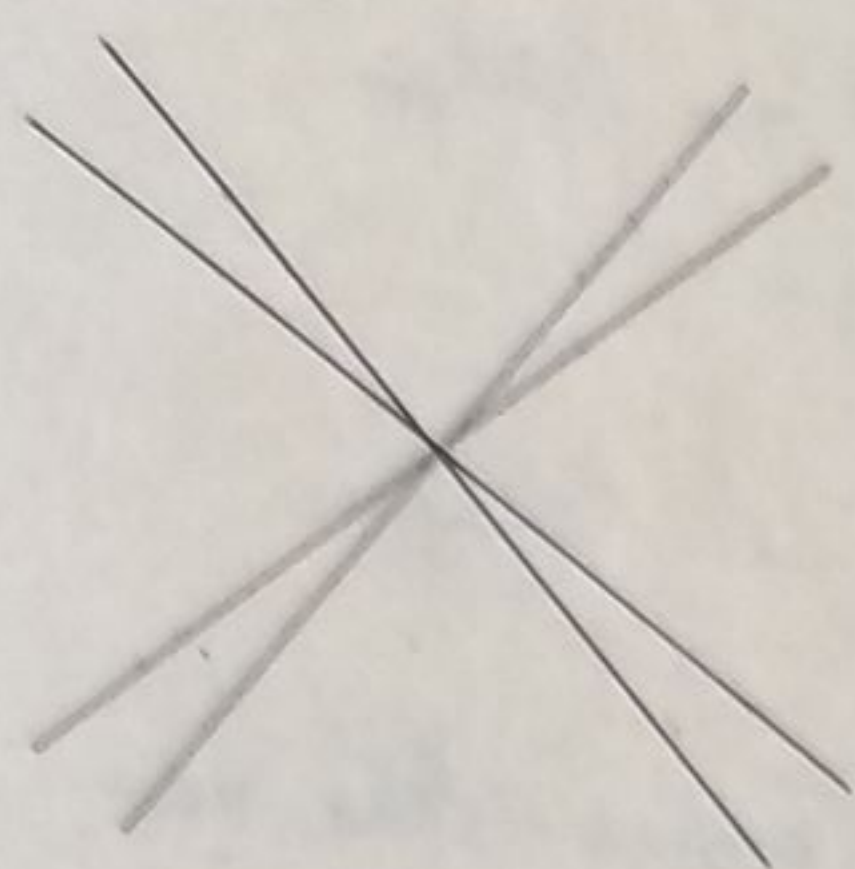
9

11

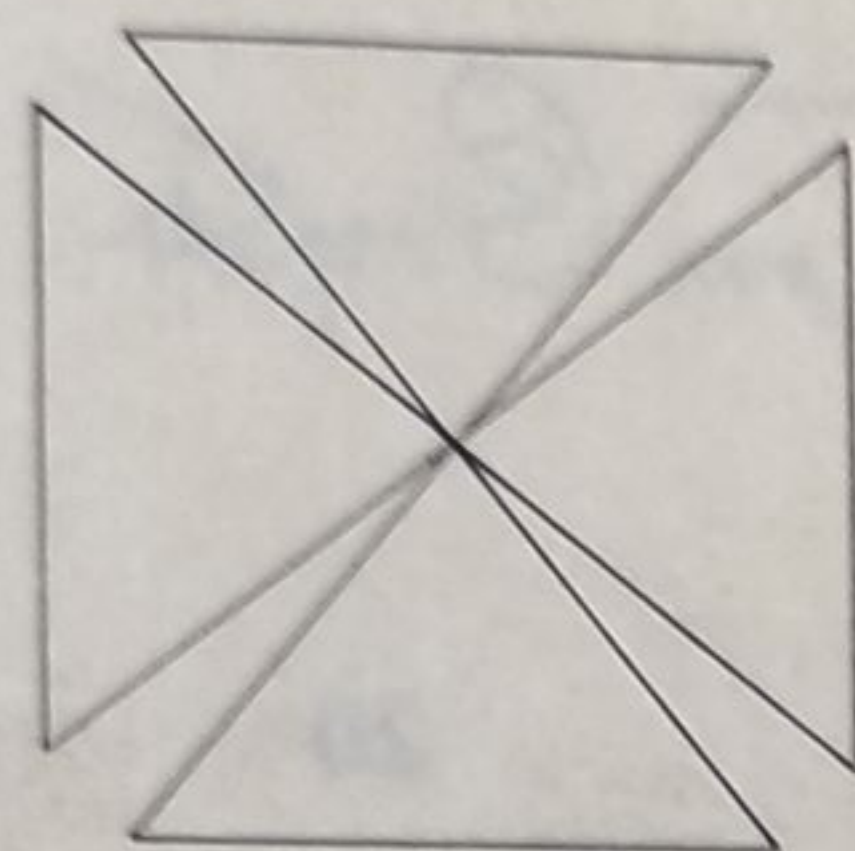


10

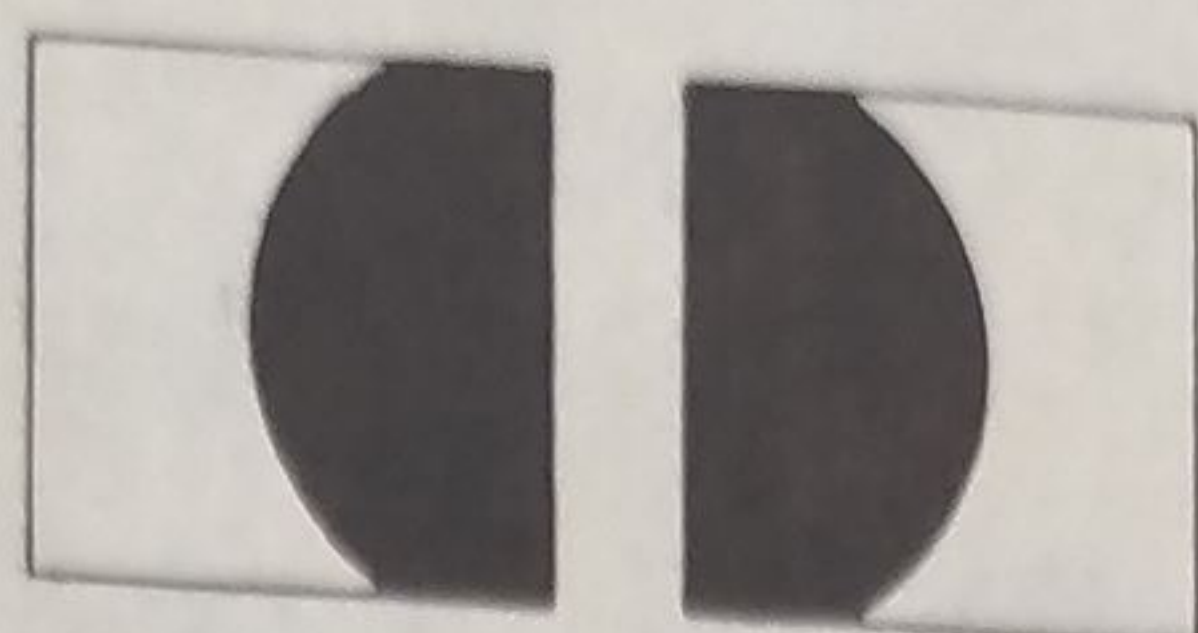




12



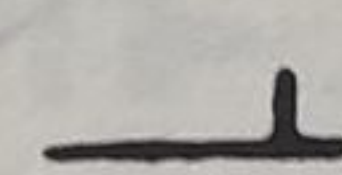
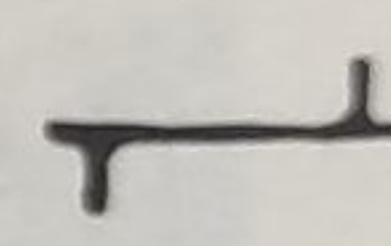
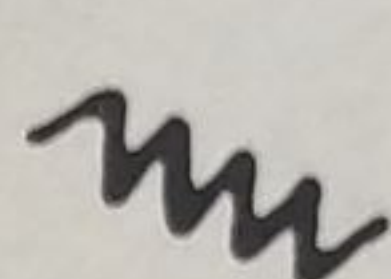
13



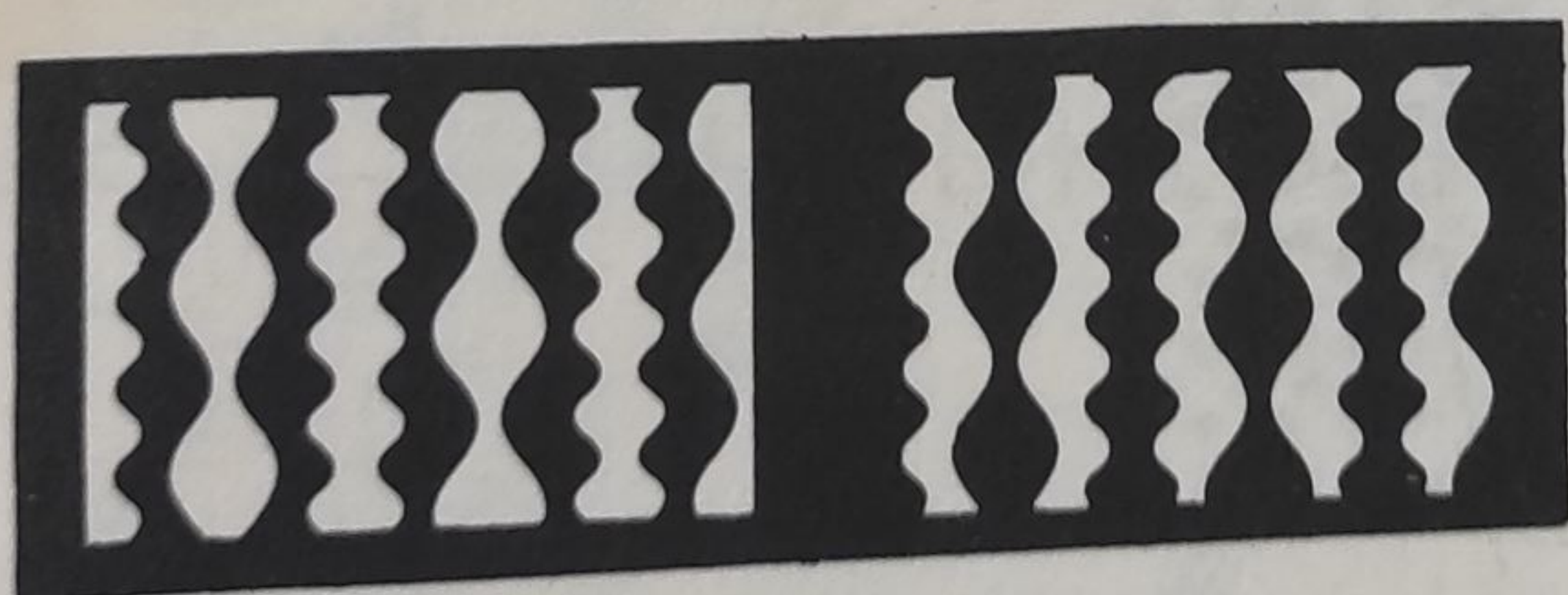
14 a



14 b



15



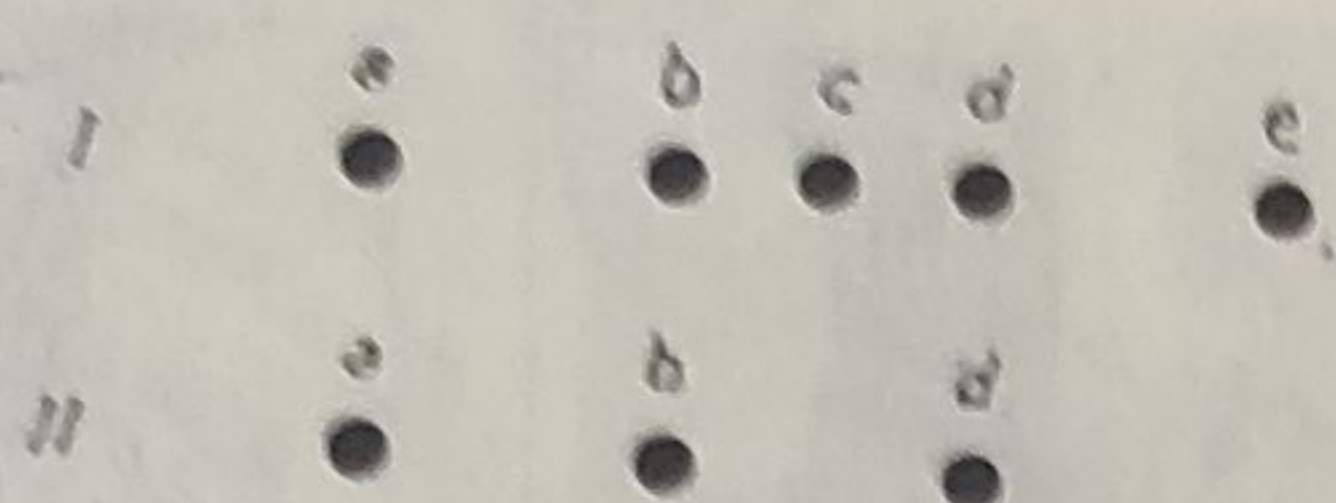
16

17



18





19a

Winfel v. nistet i. ob von Albu
Nyl ungelb geizig

Er. Nipfler

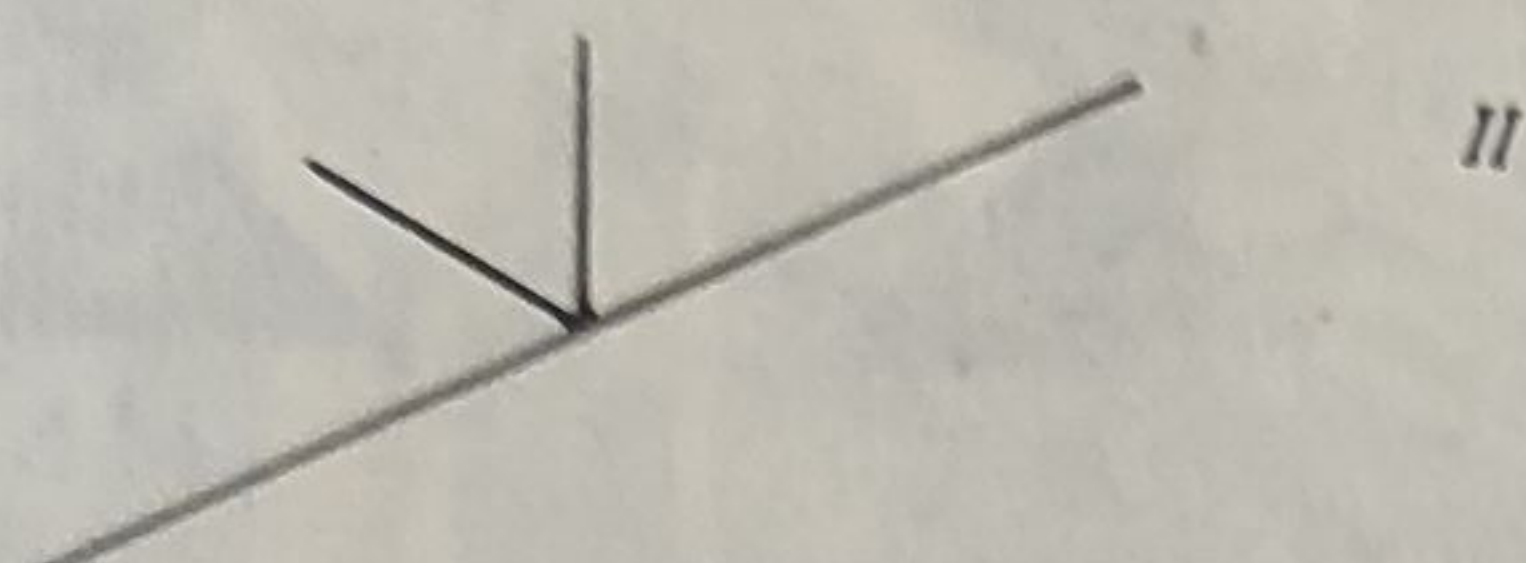
durch Leistung in der Welt seinen Asz ver-
dienen.

Moran

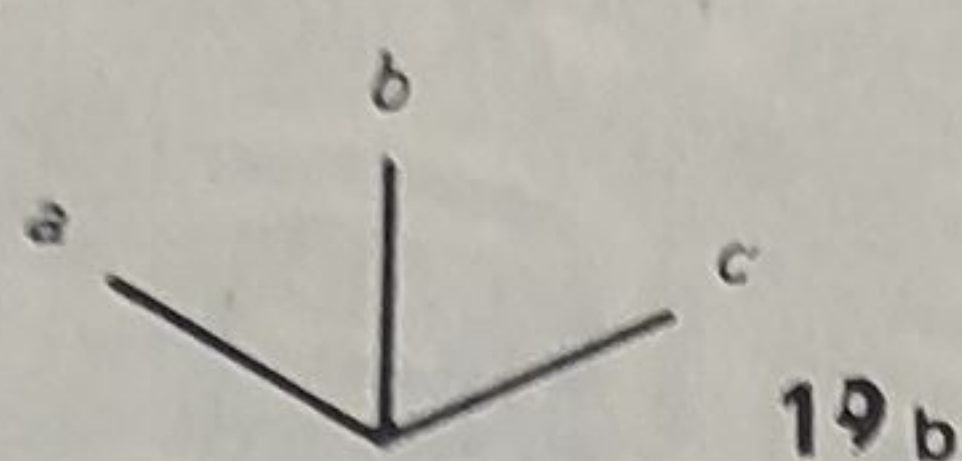
10.
7.
23

Georgi. von Ompeda.

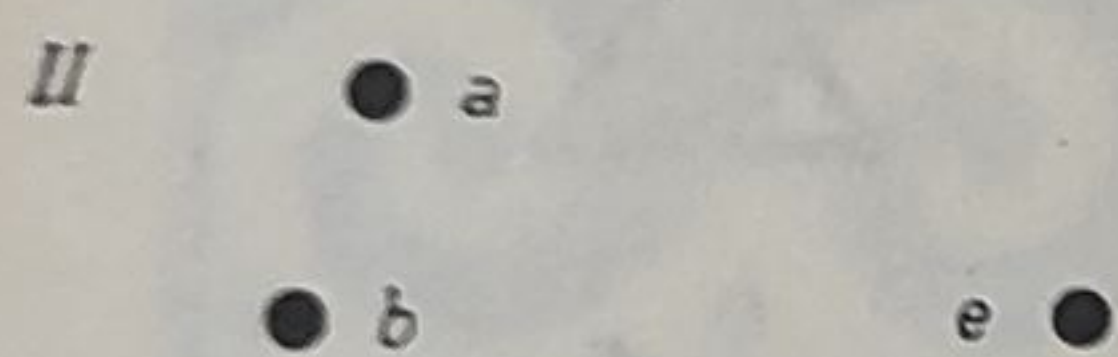
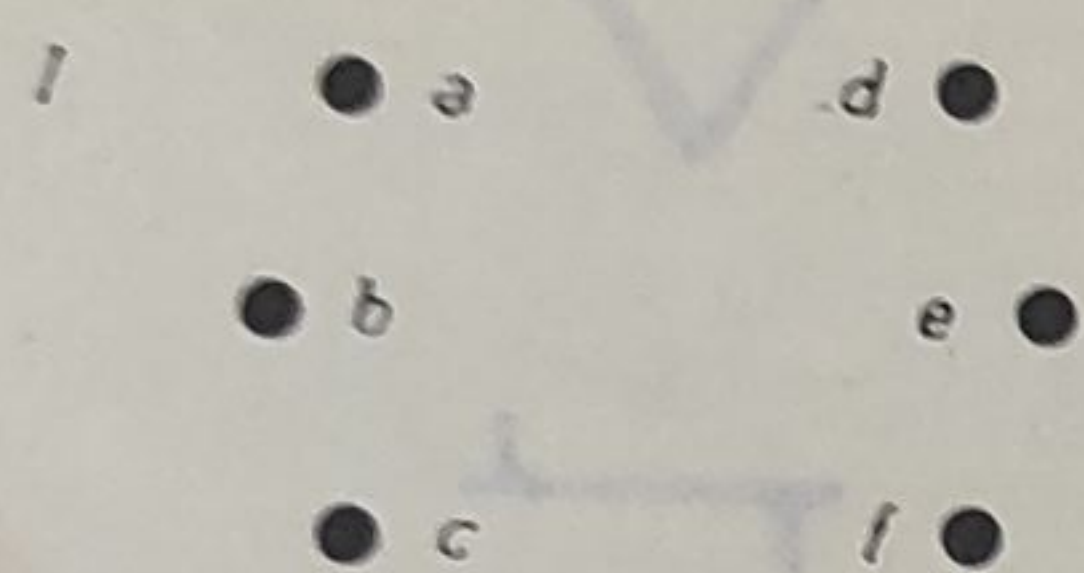
20



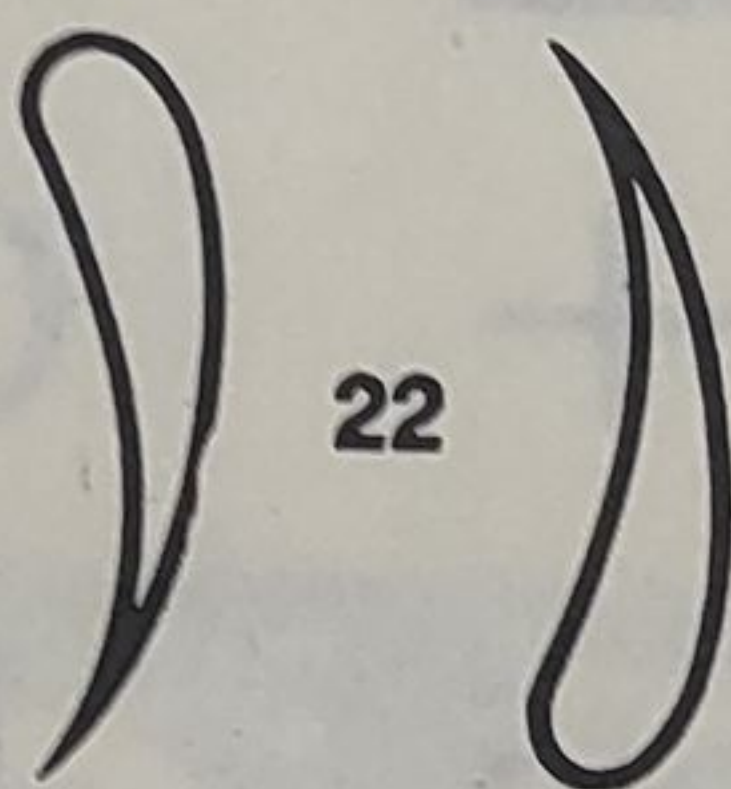
II



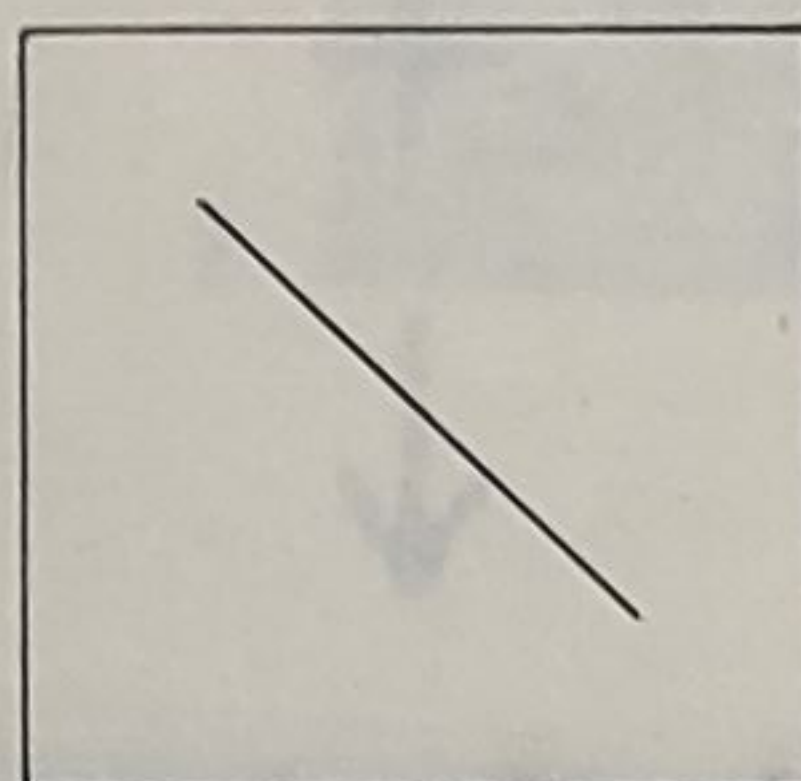
19b



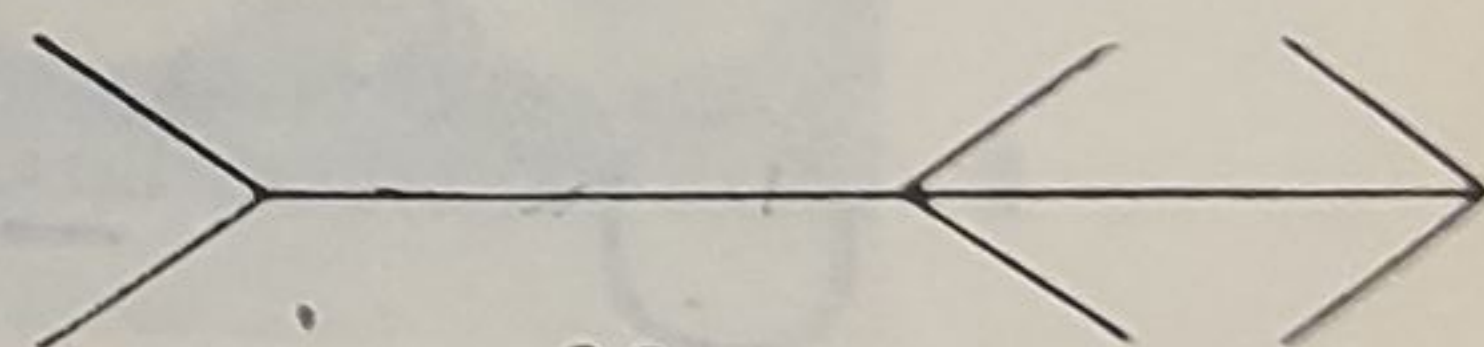
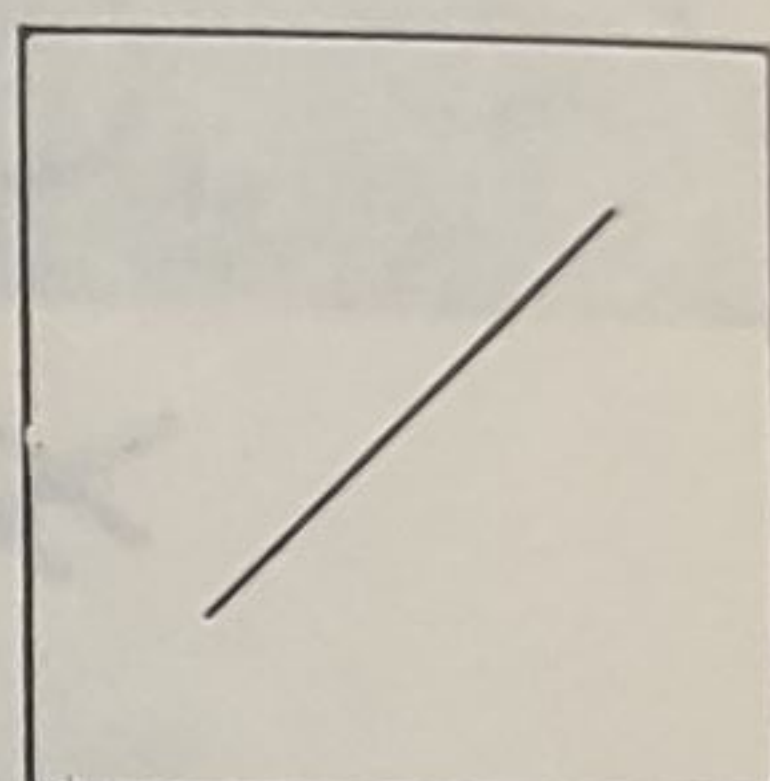
19c



22



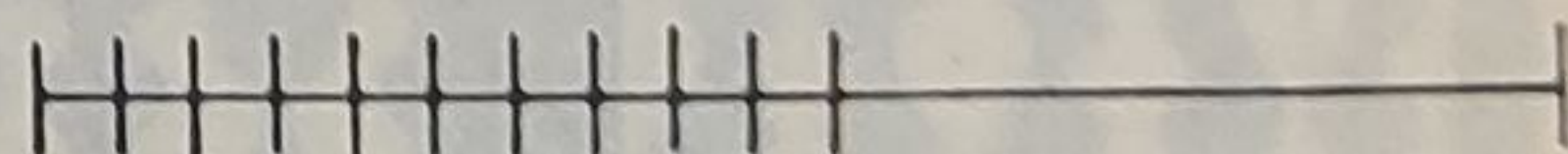
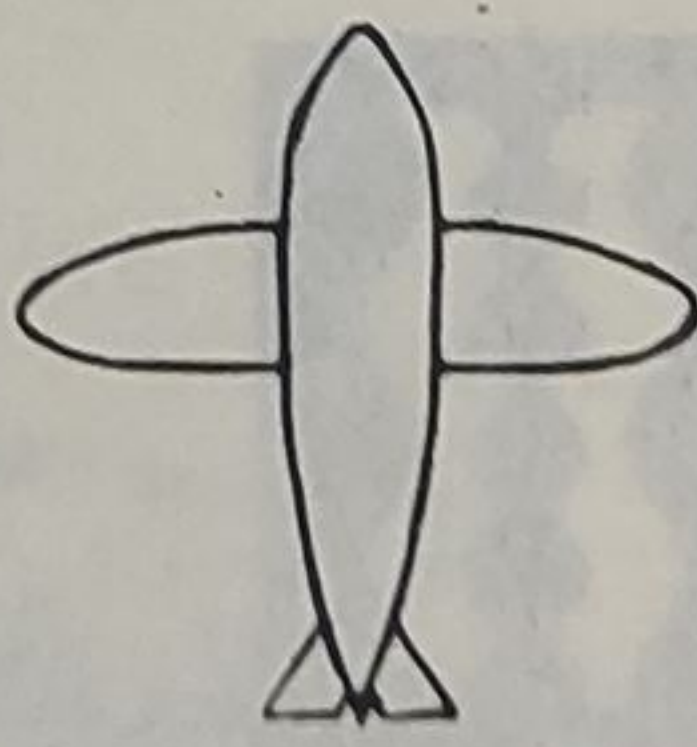
21



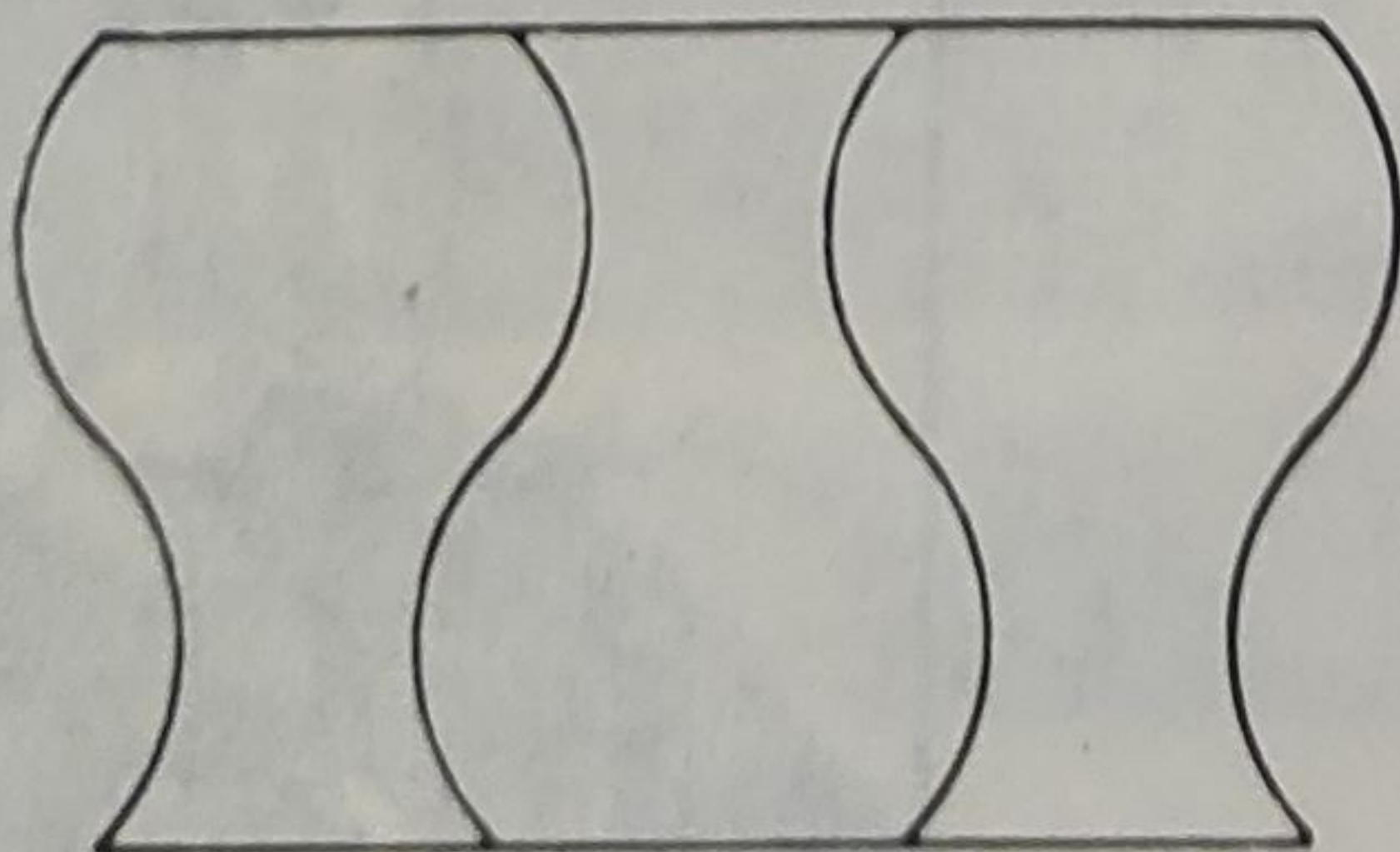
24



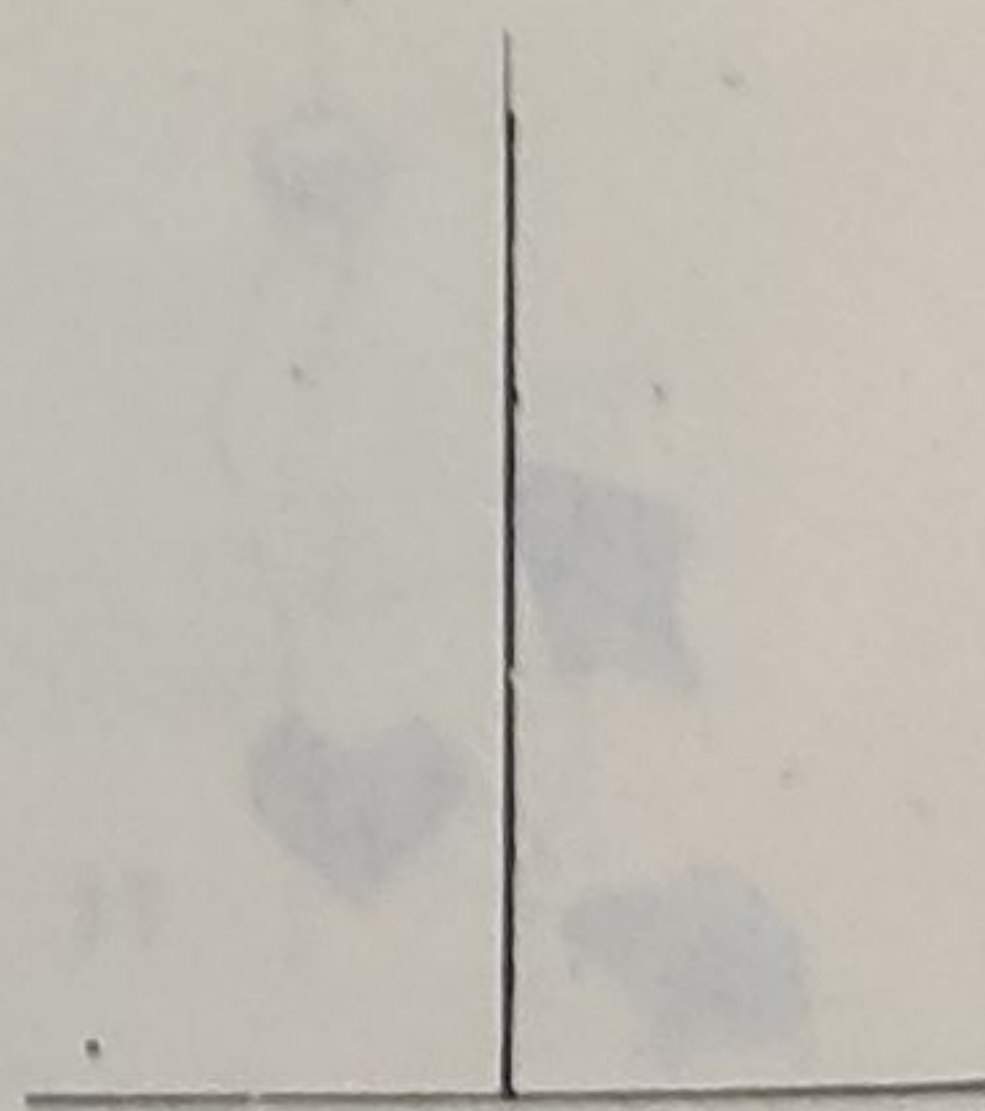
23



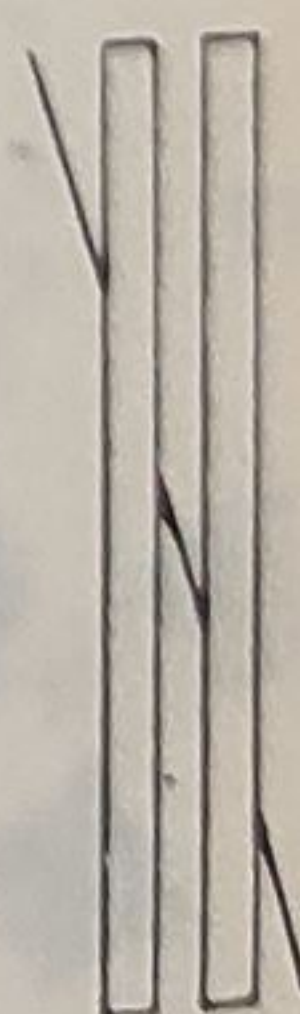
25



26



27



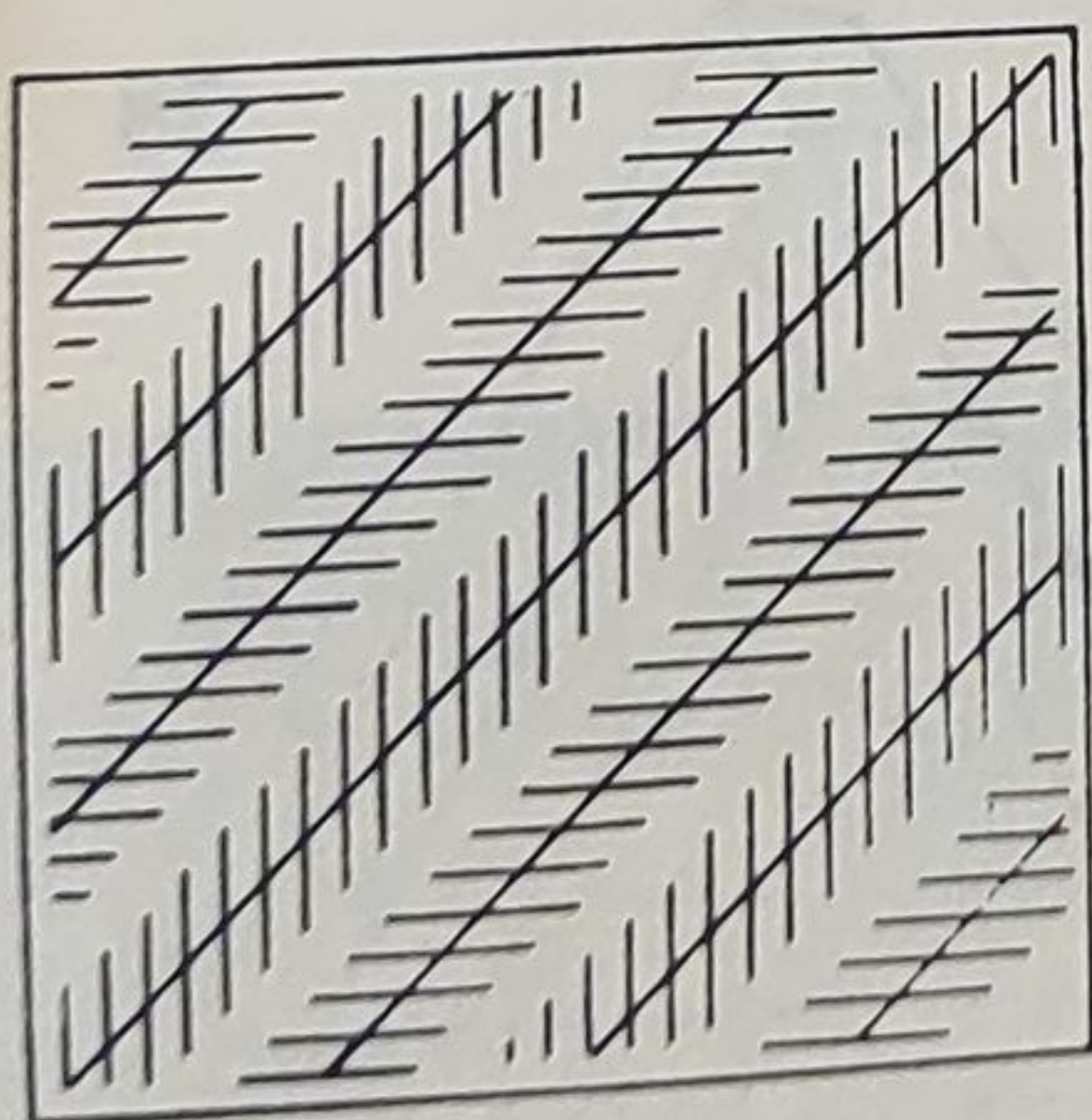
28



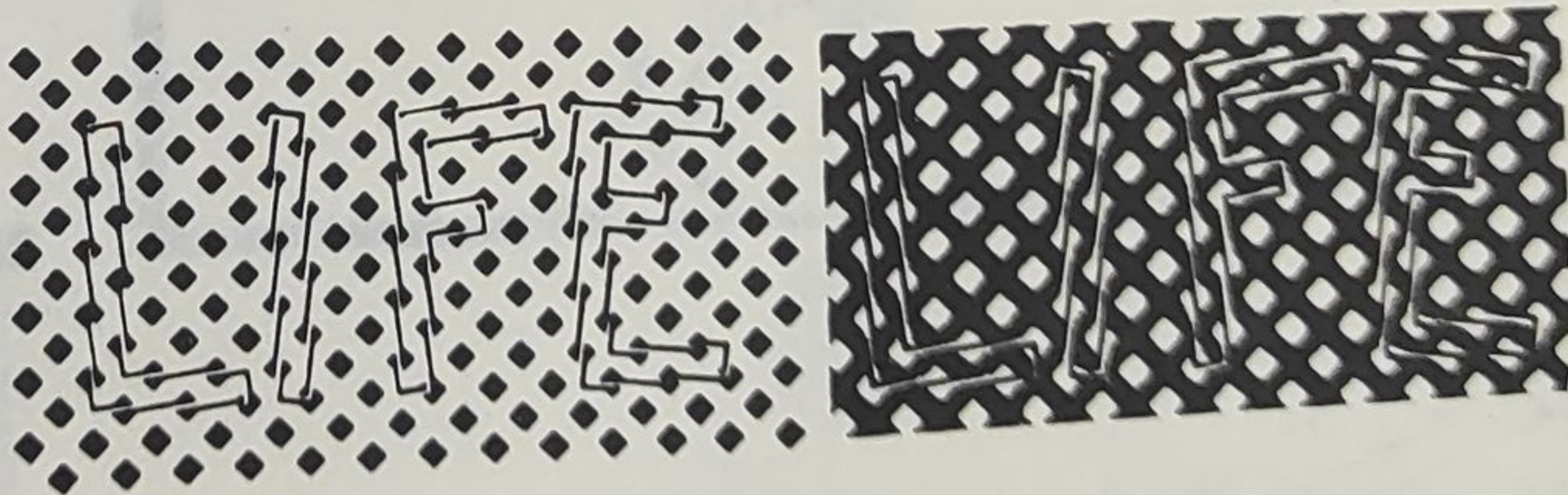
29



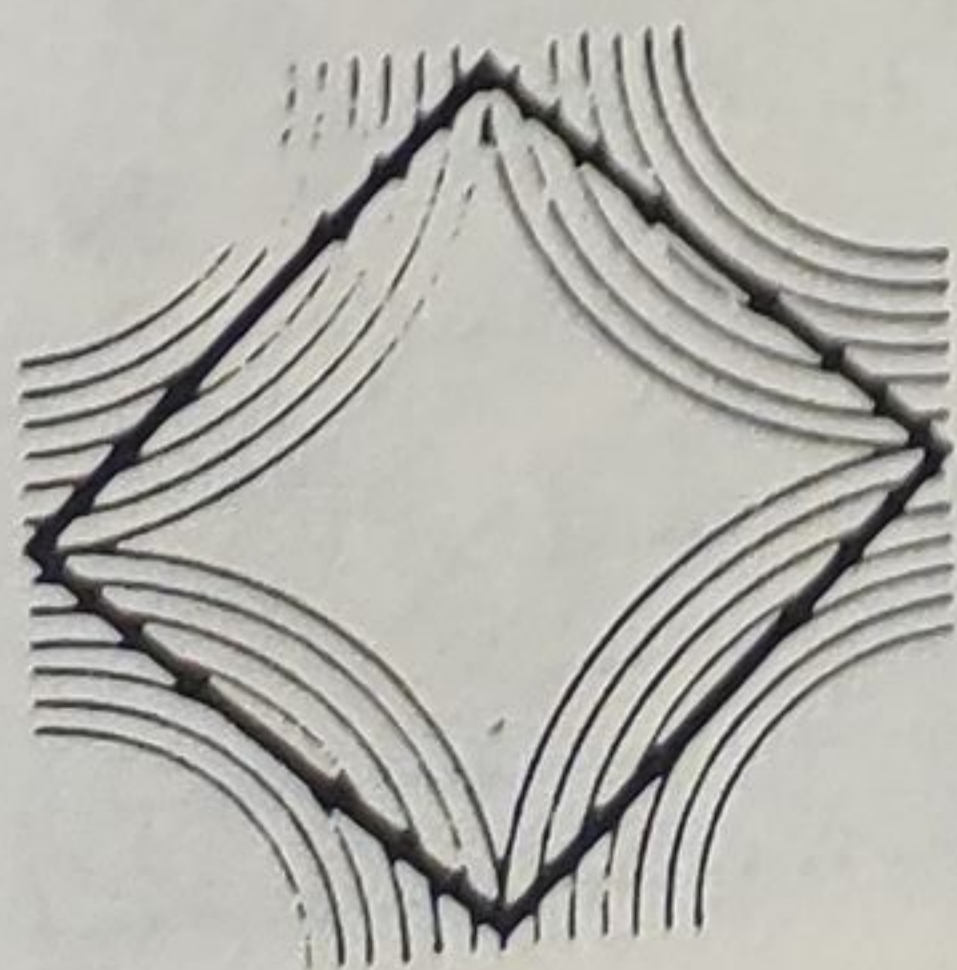
30



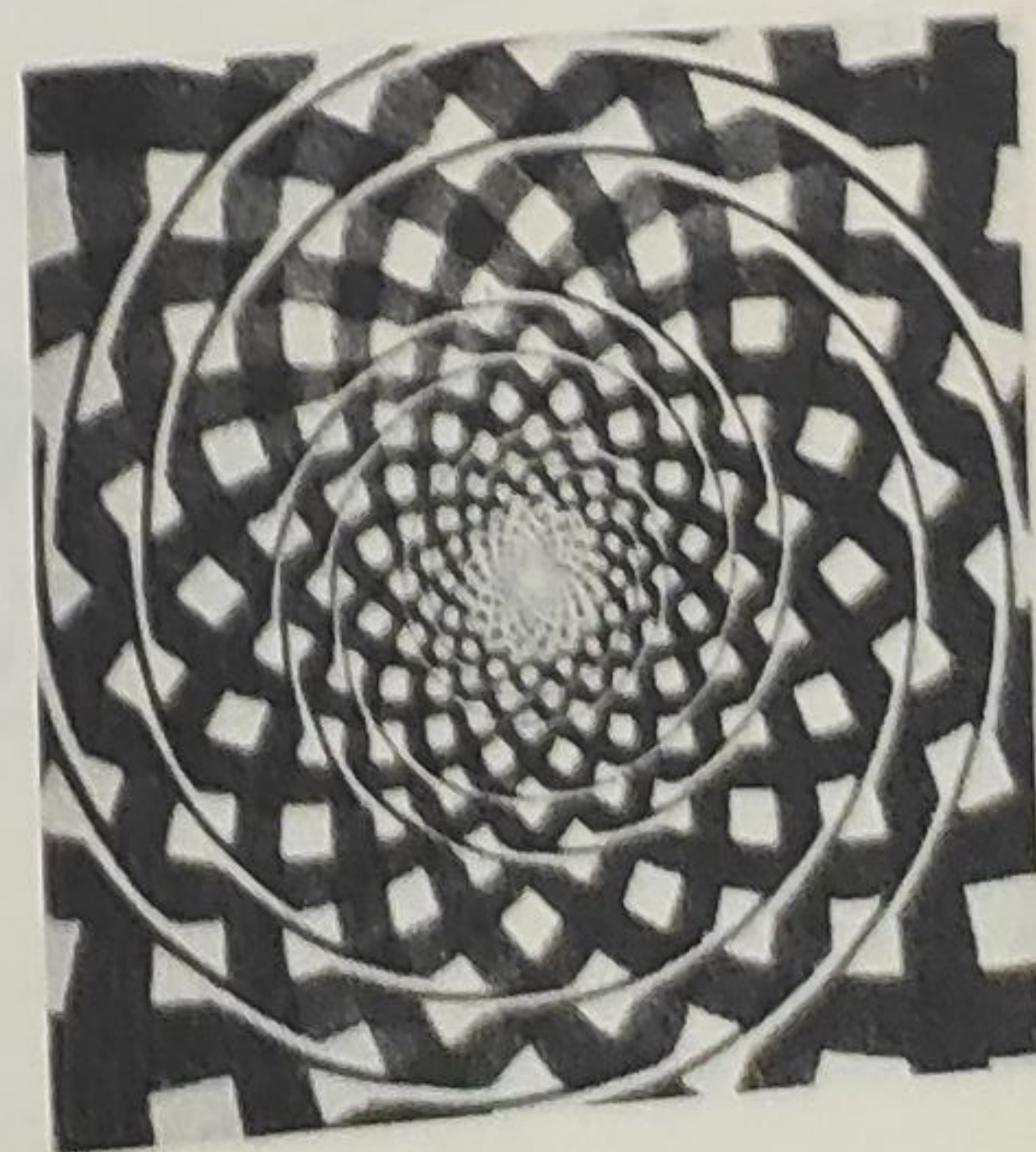
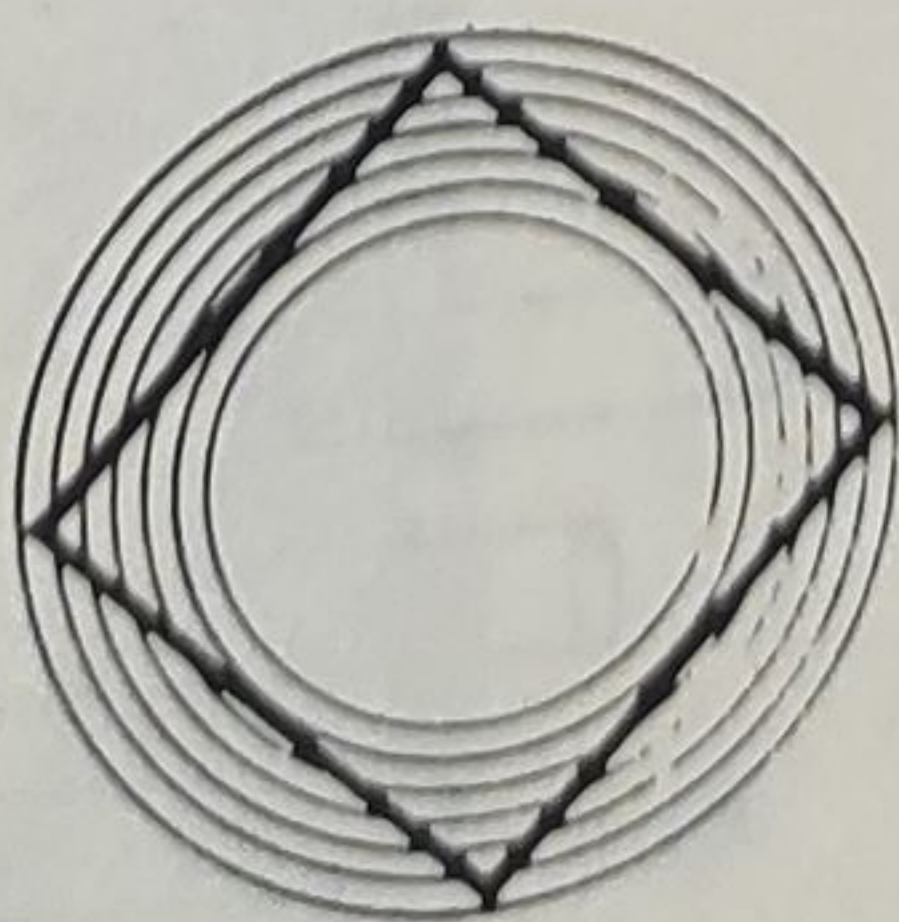
31



32



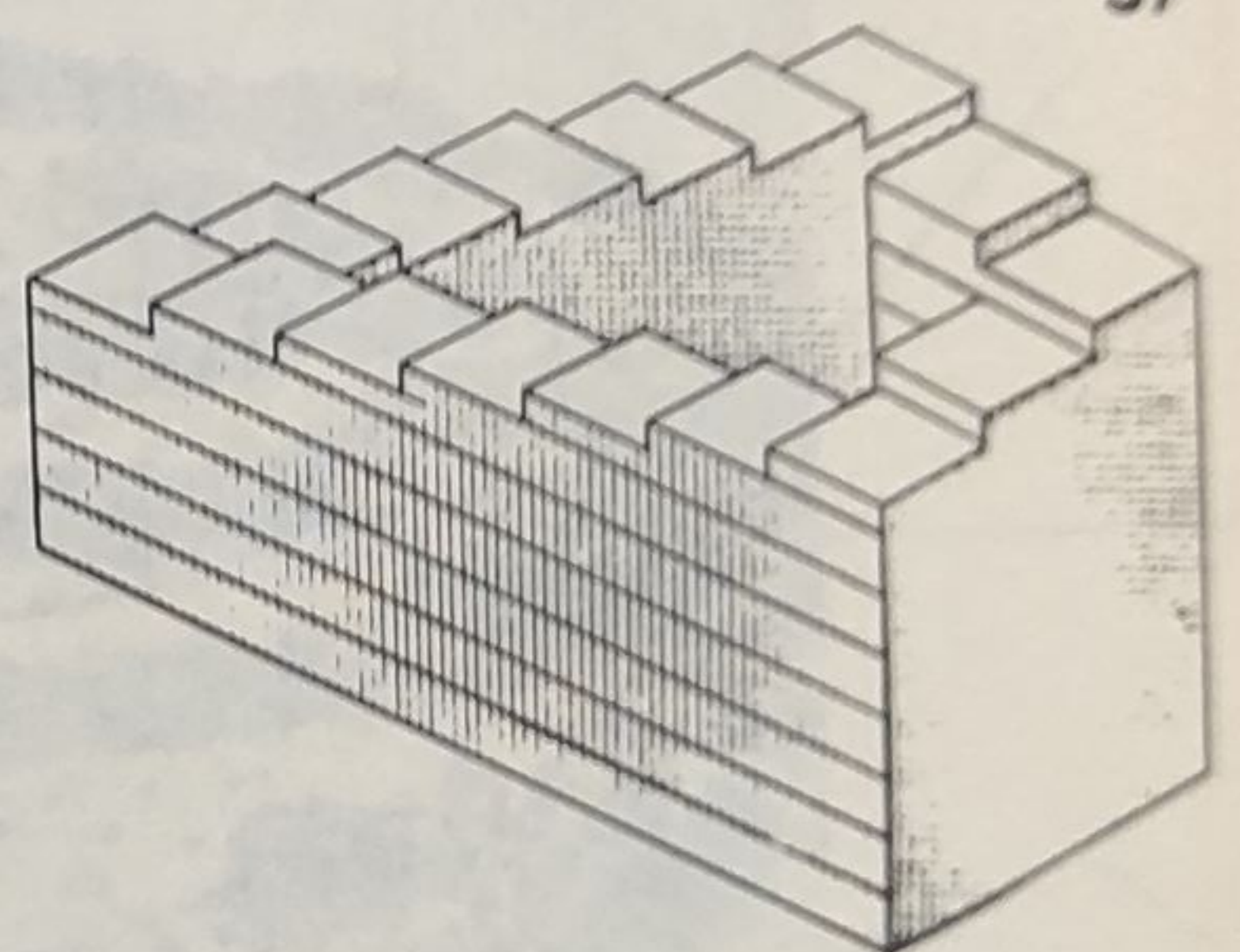
34



33

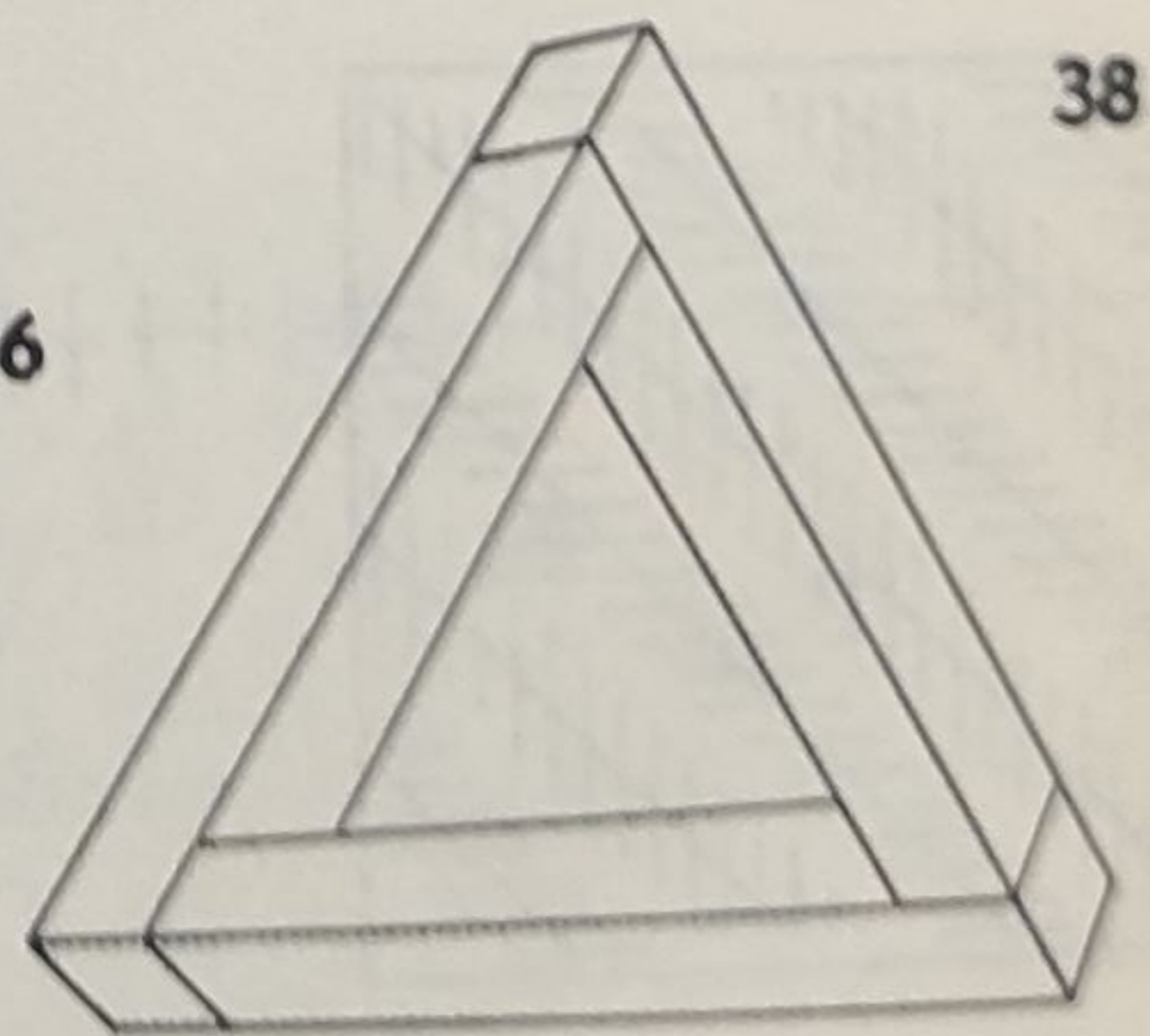


35

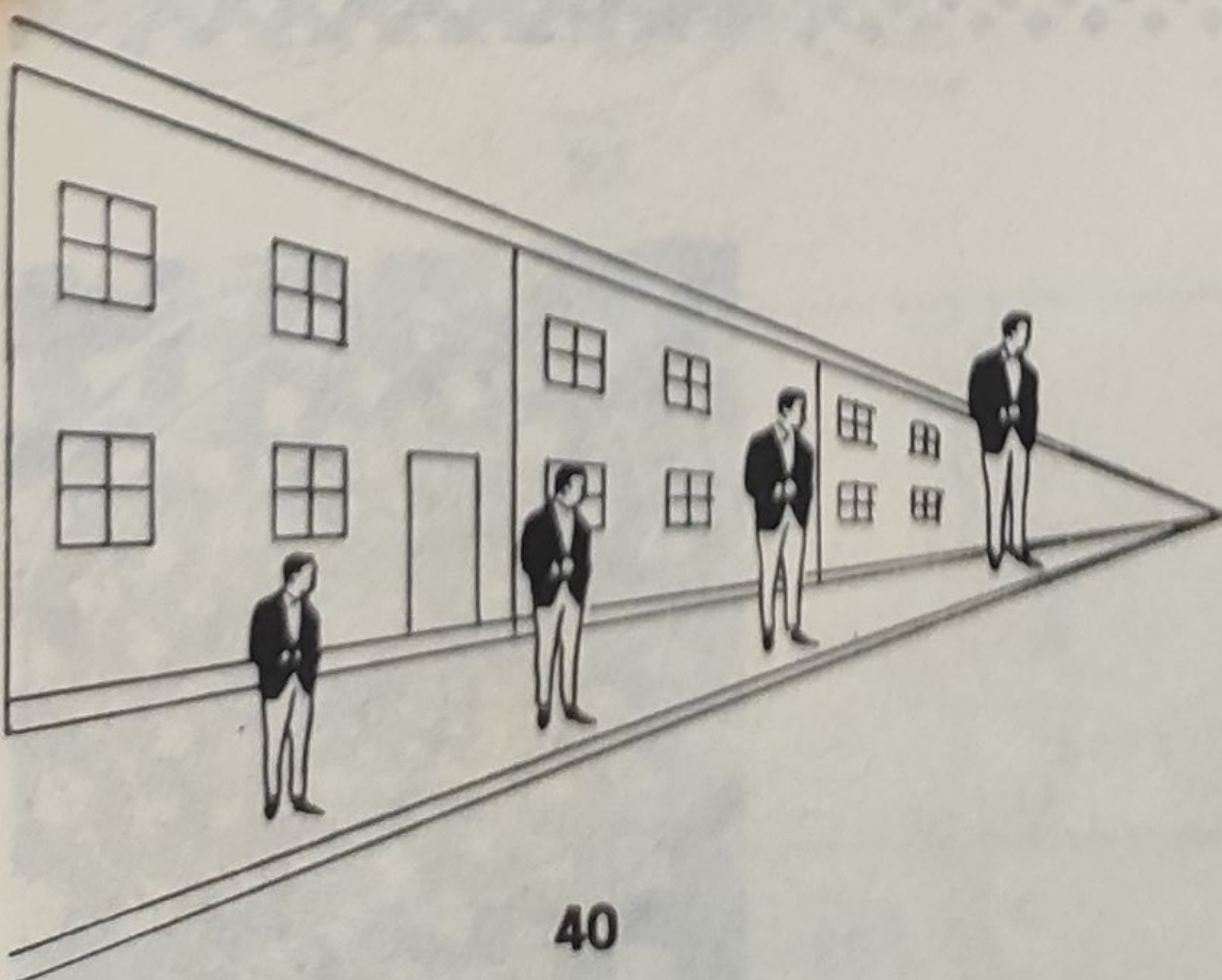


37

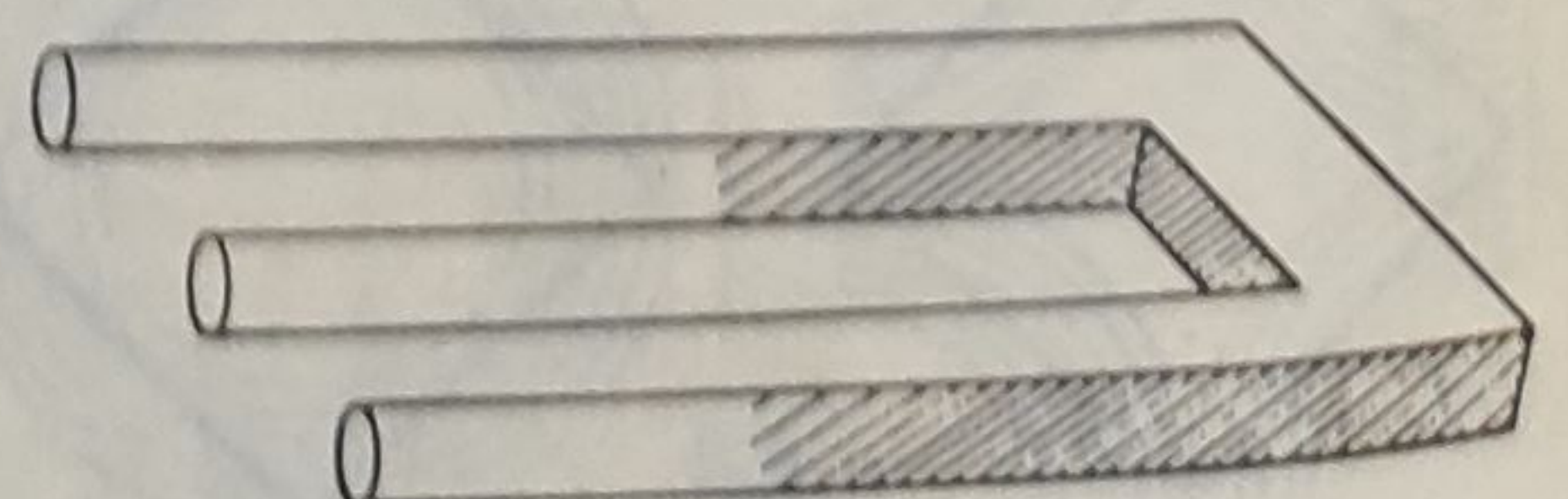
36



38

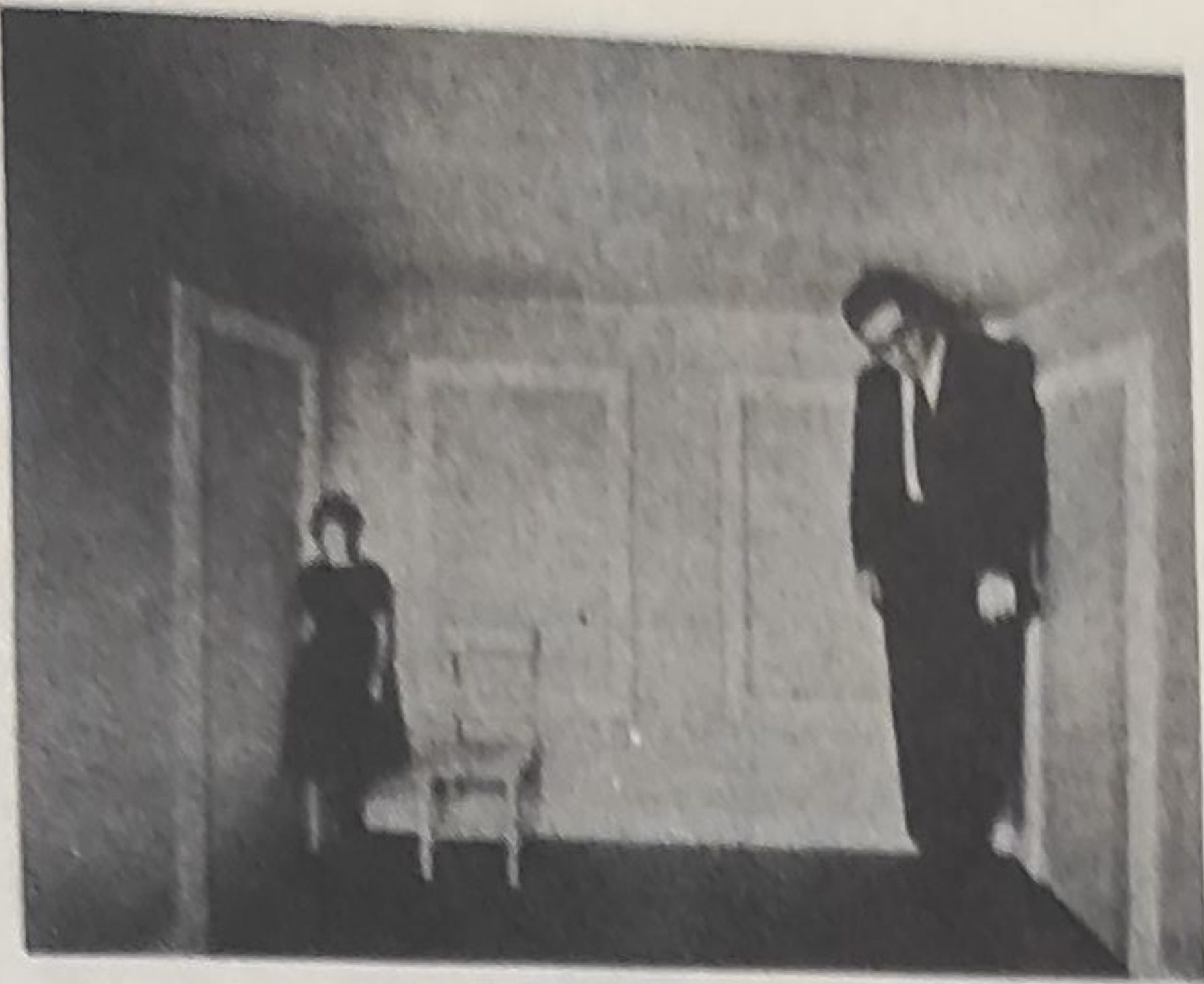


40

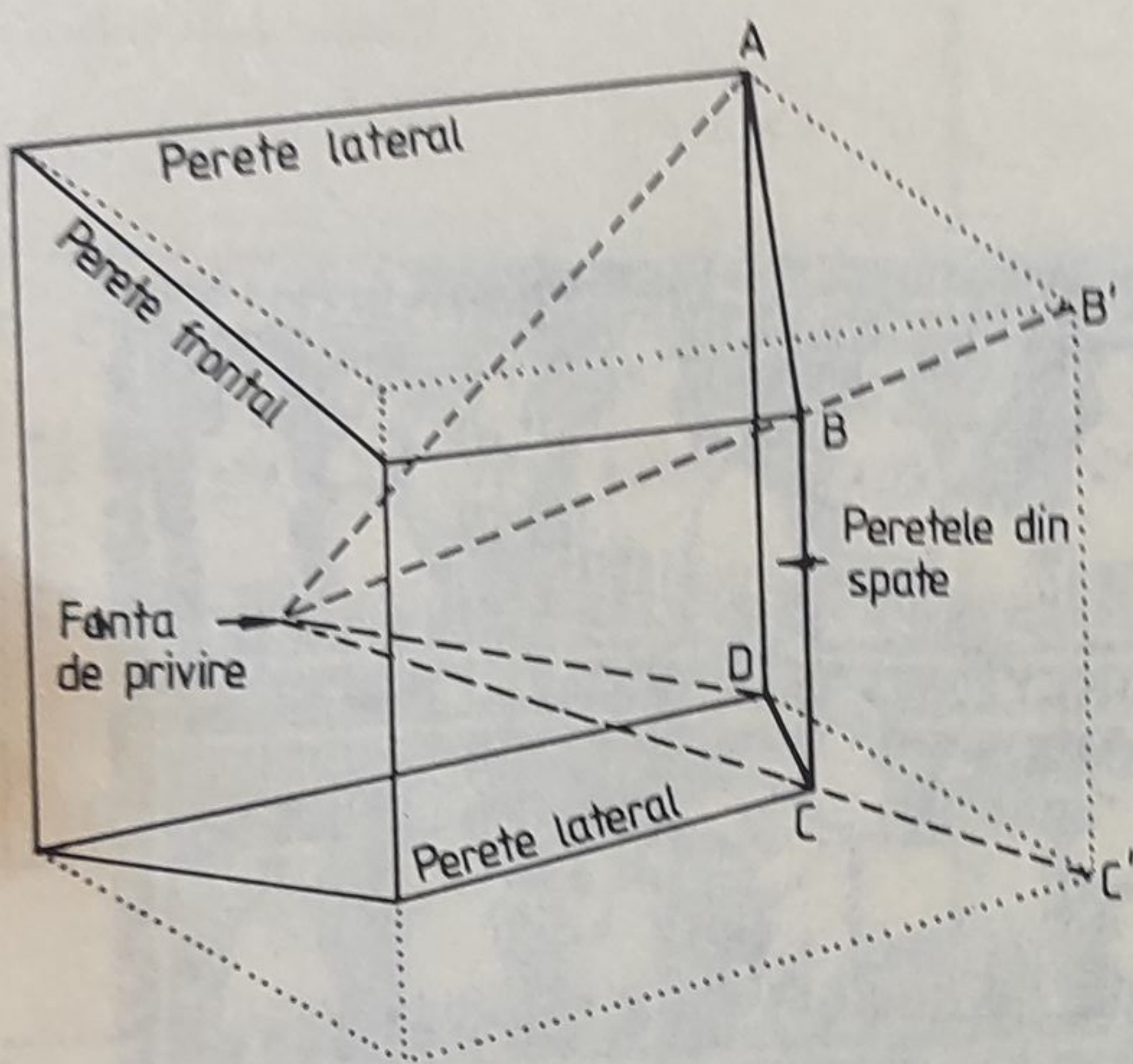


39

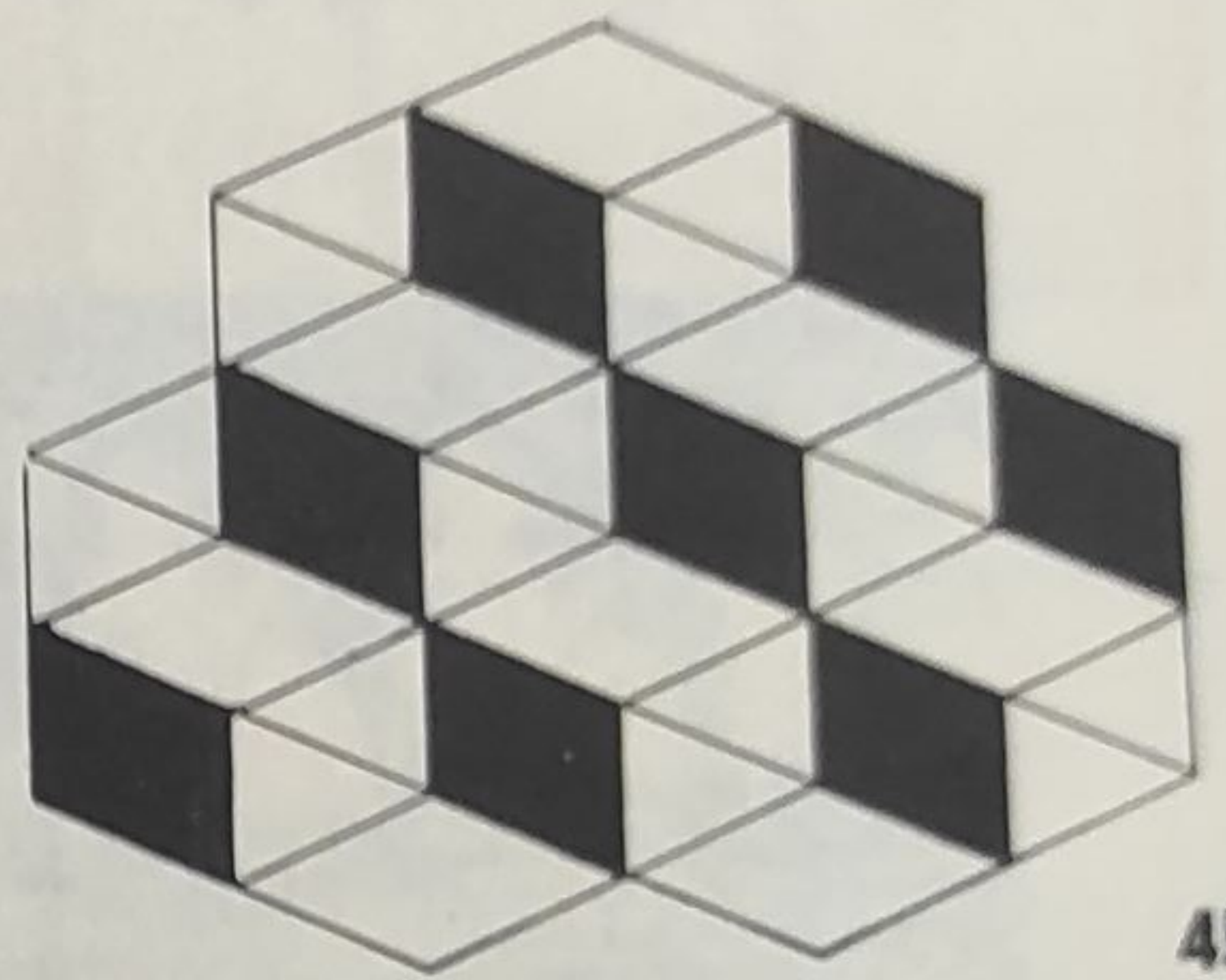
41



42



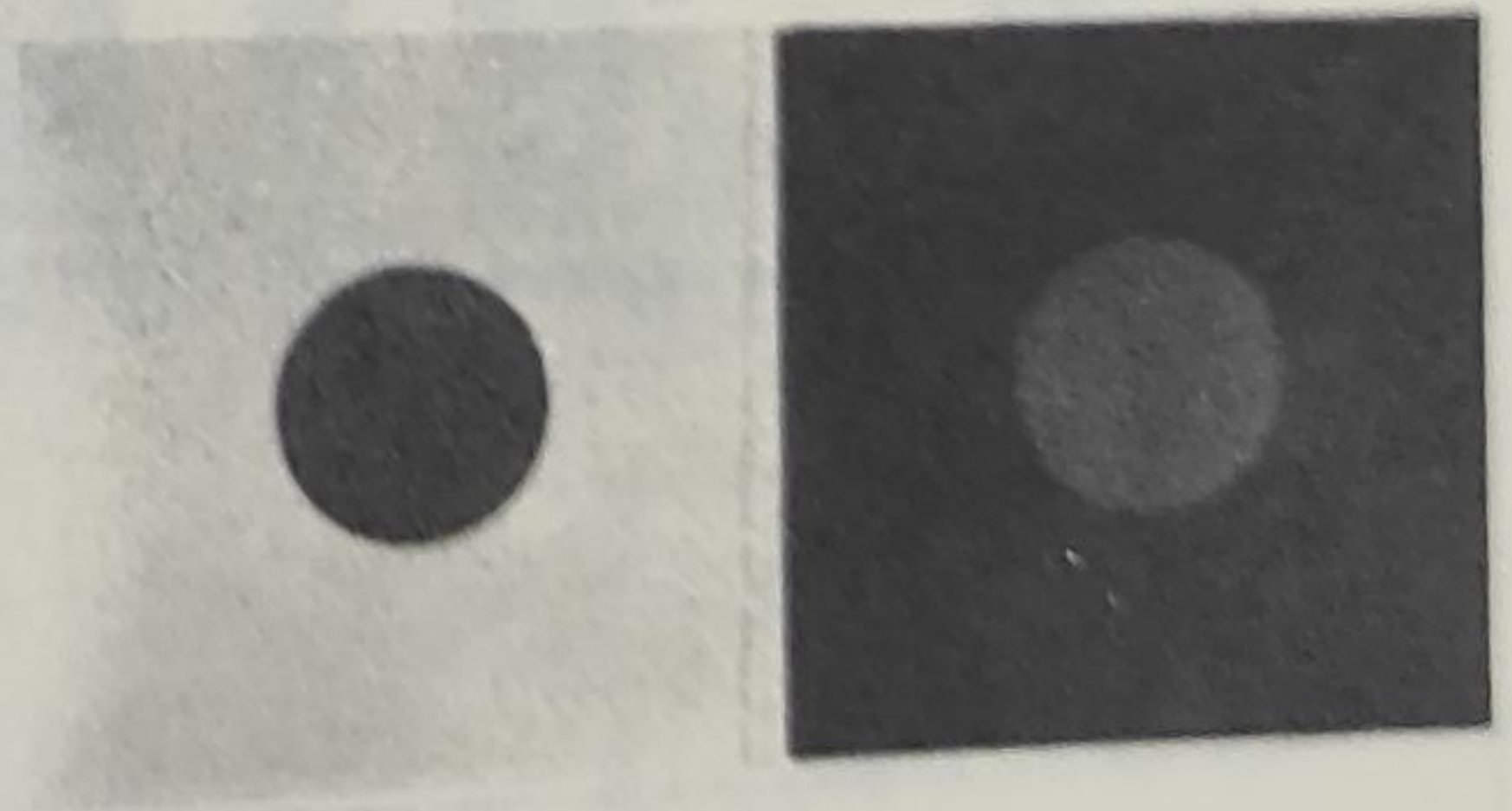
43



45



44



46



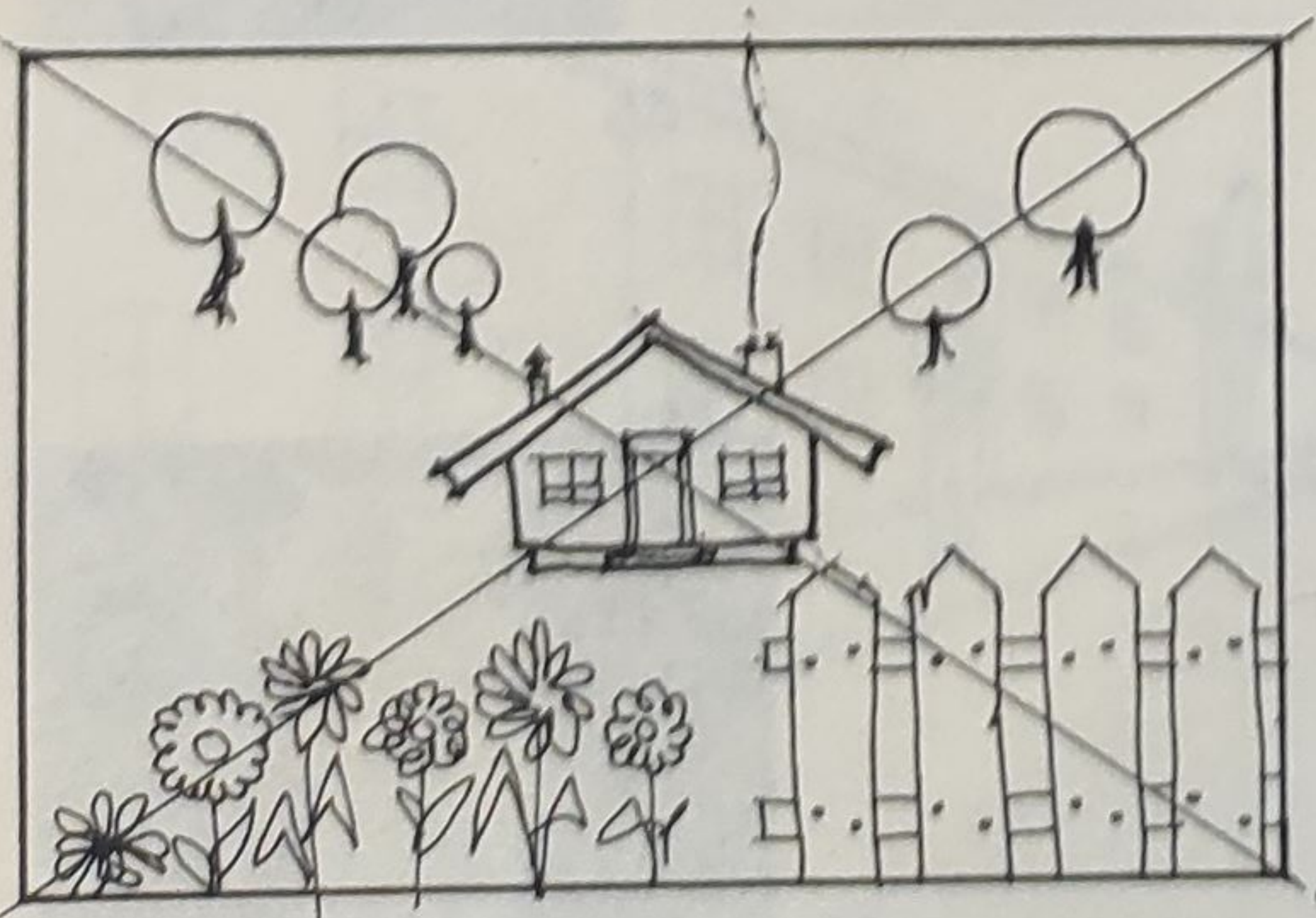
47



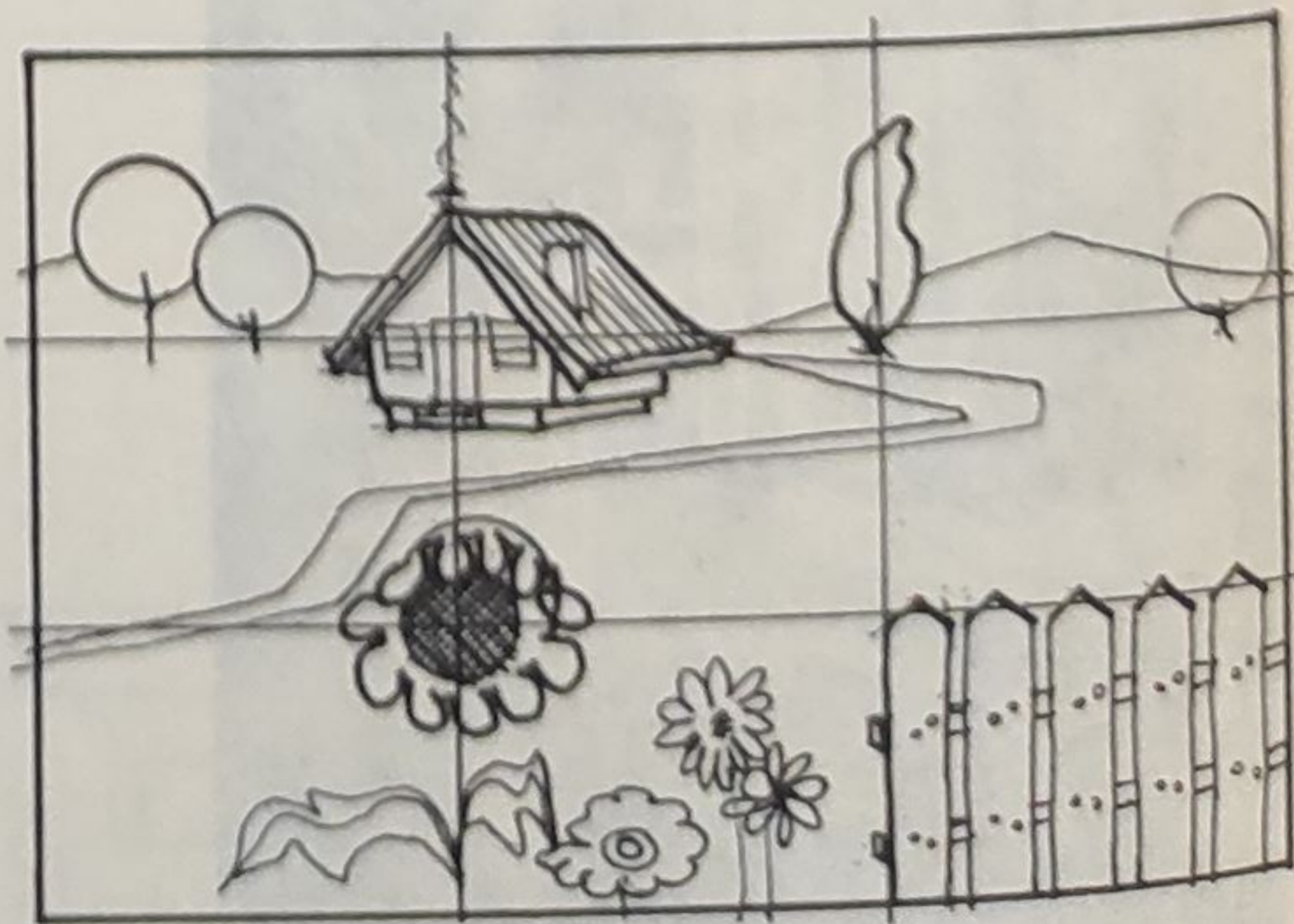
48



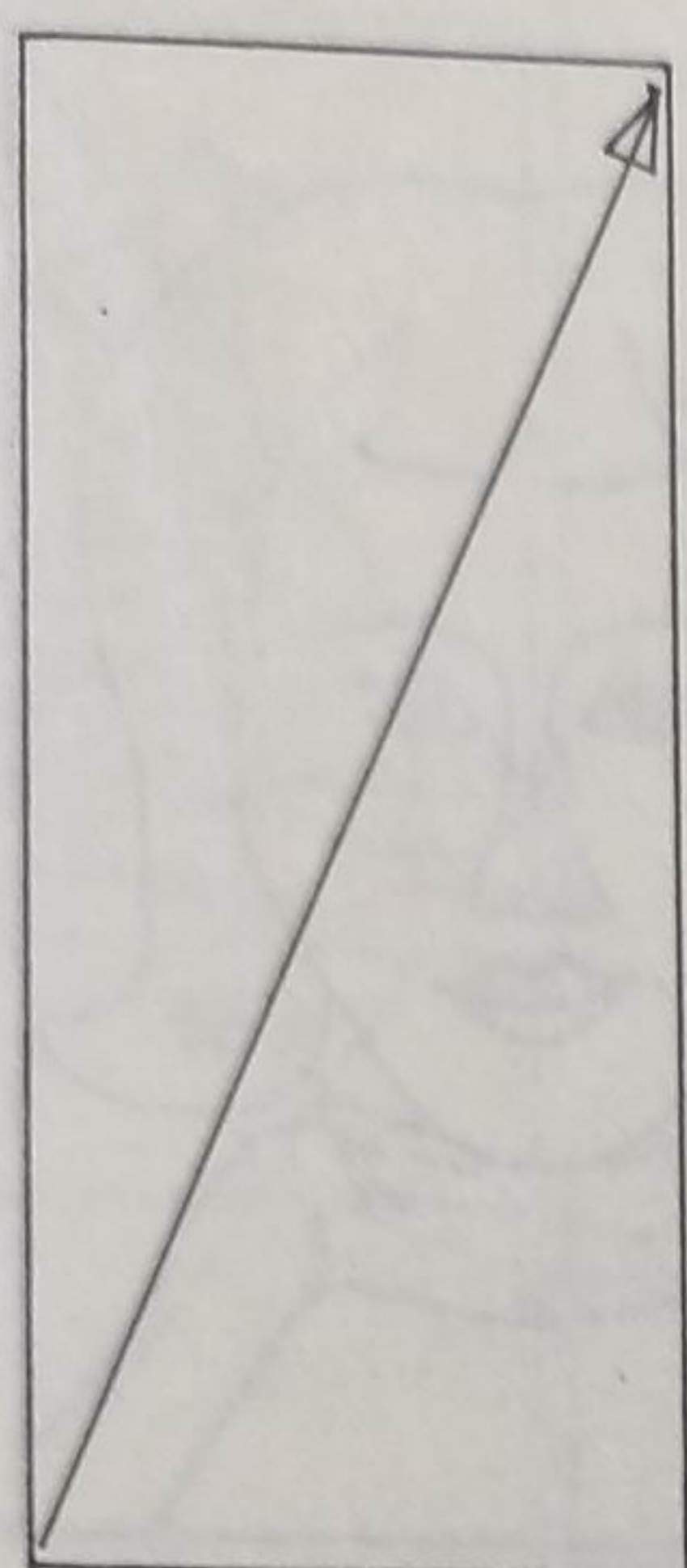
49



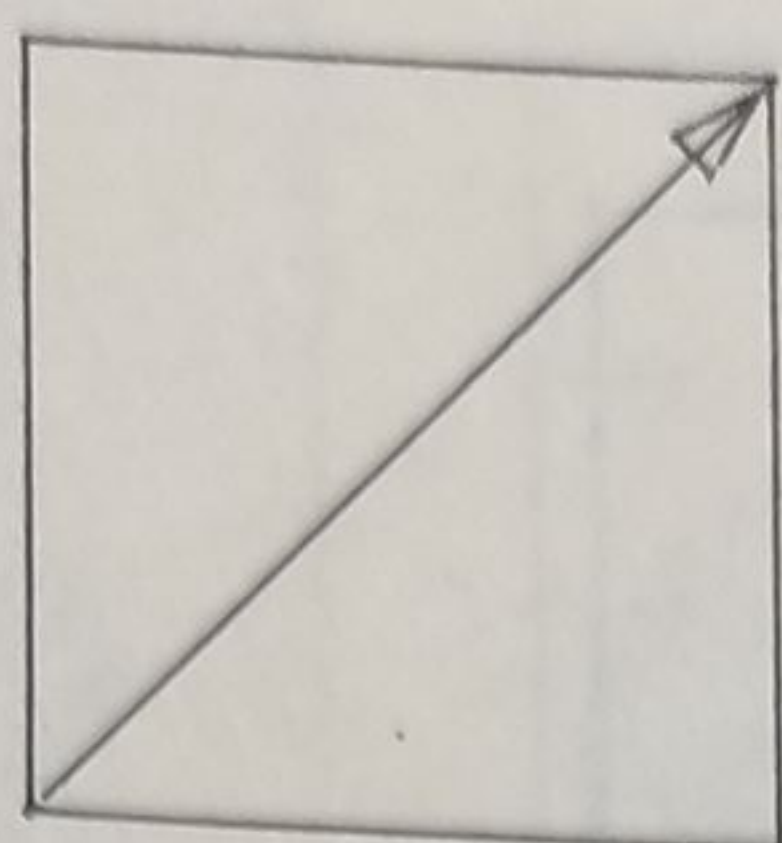
50



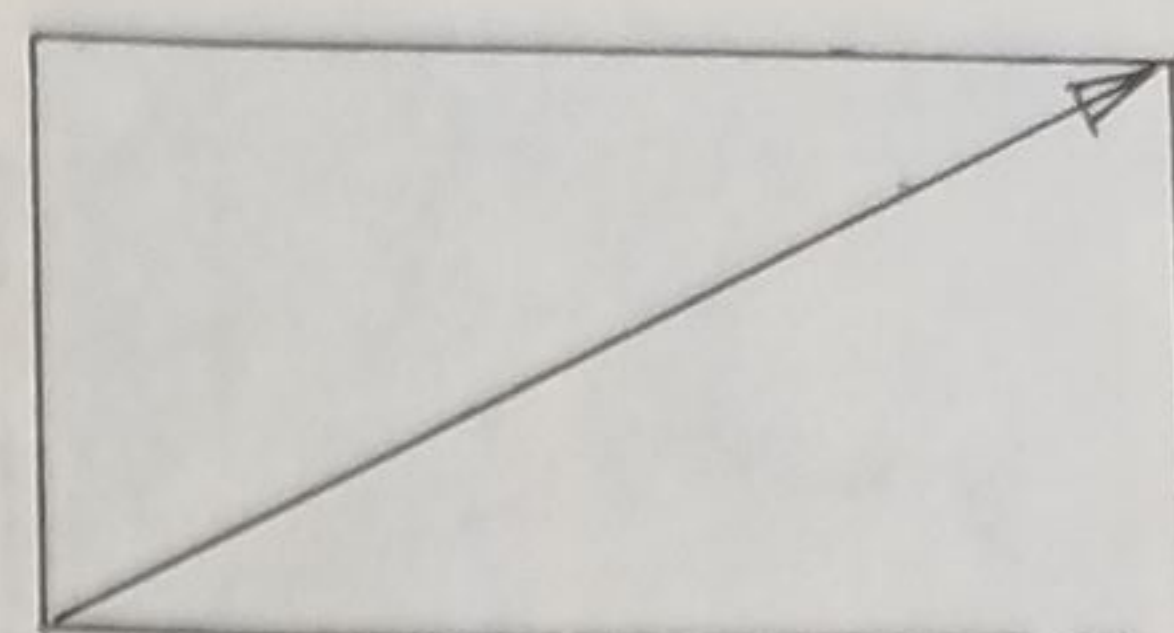
51



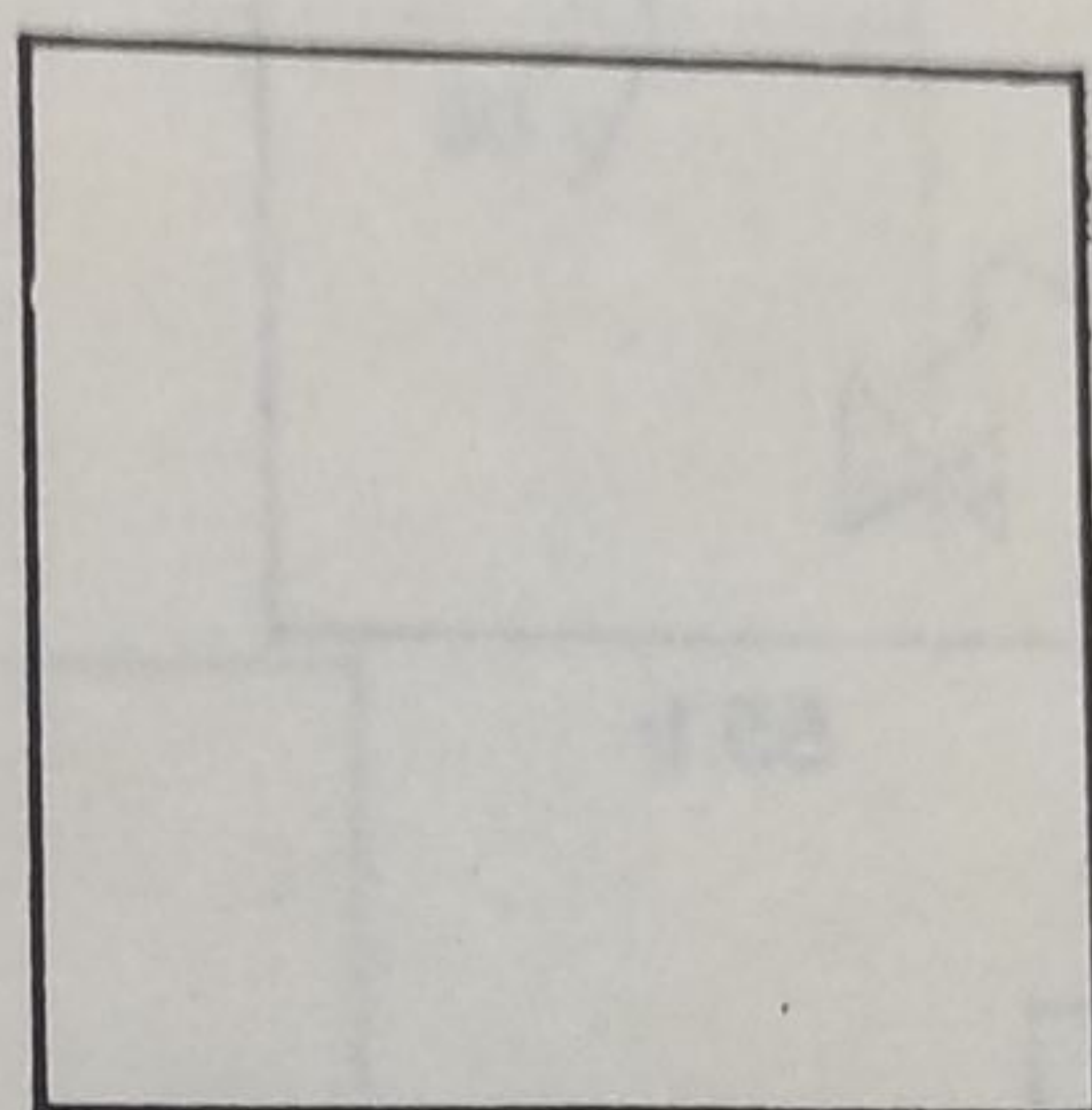
52 a



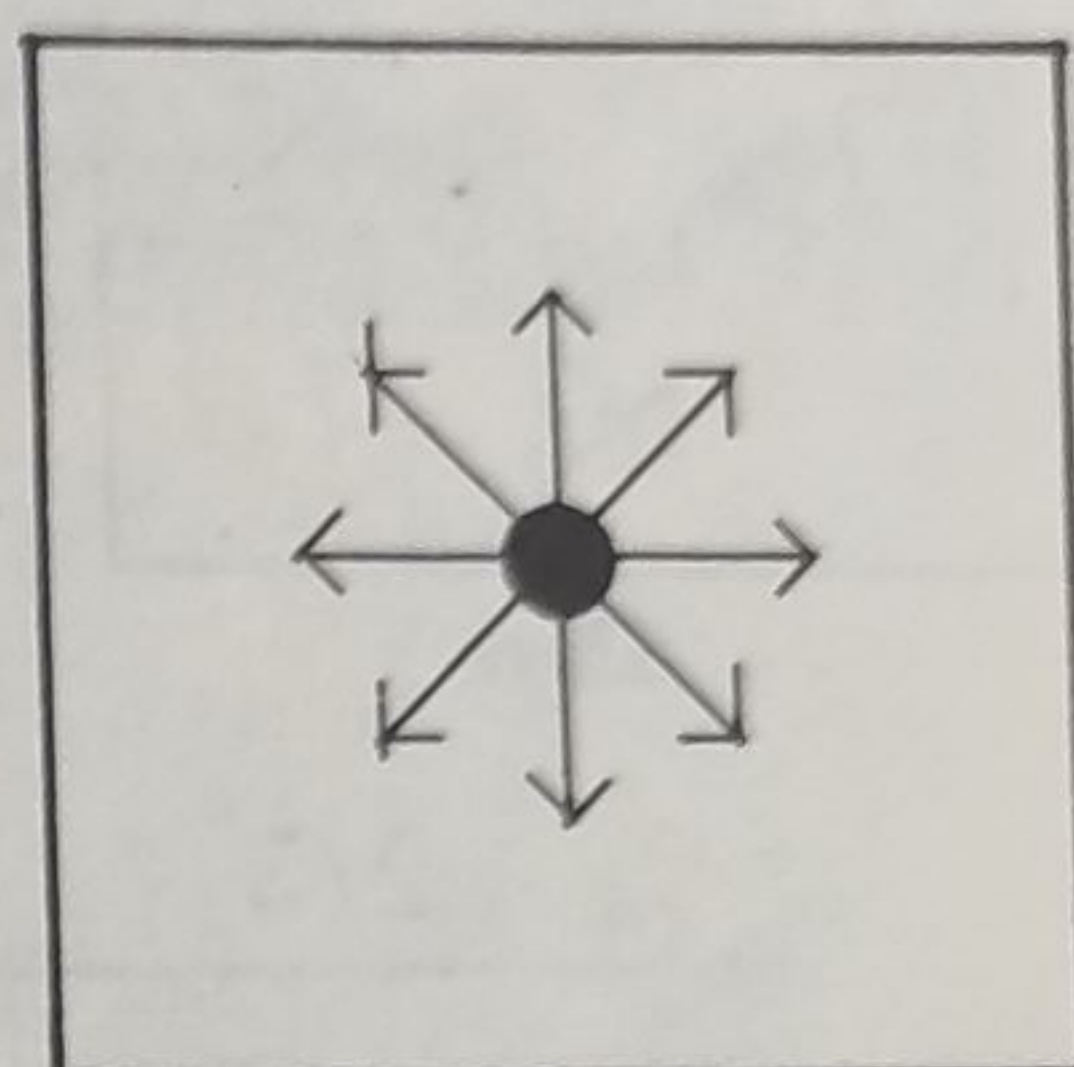
52 b



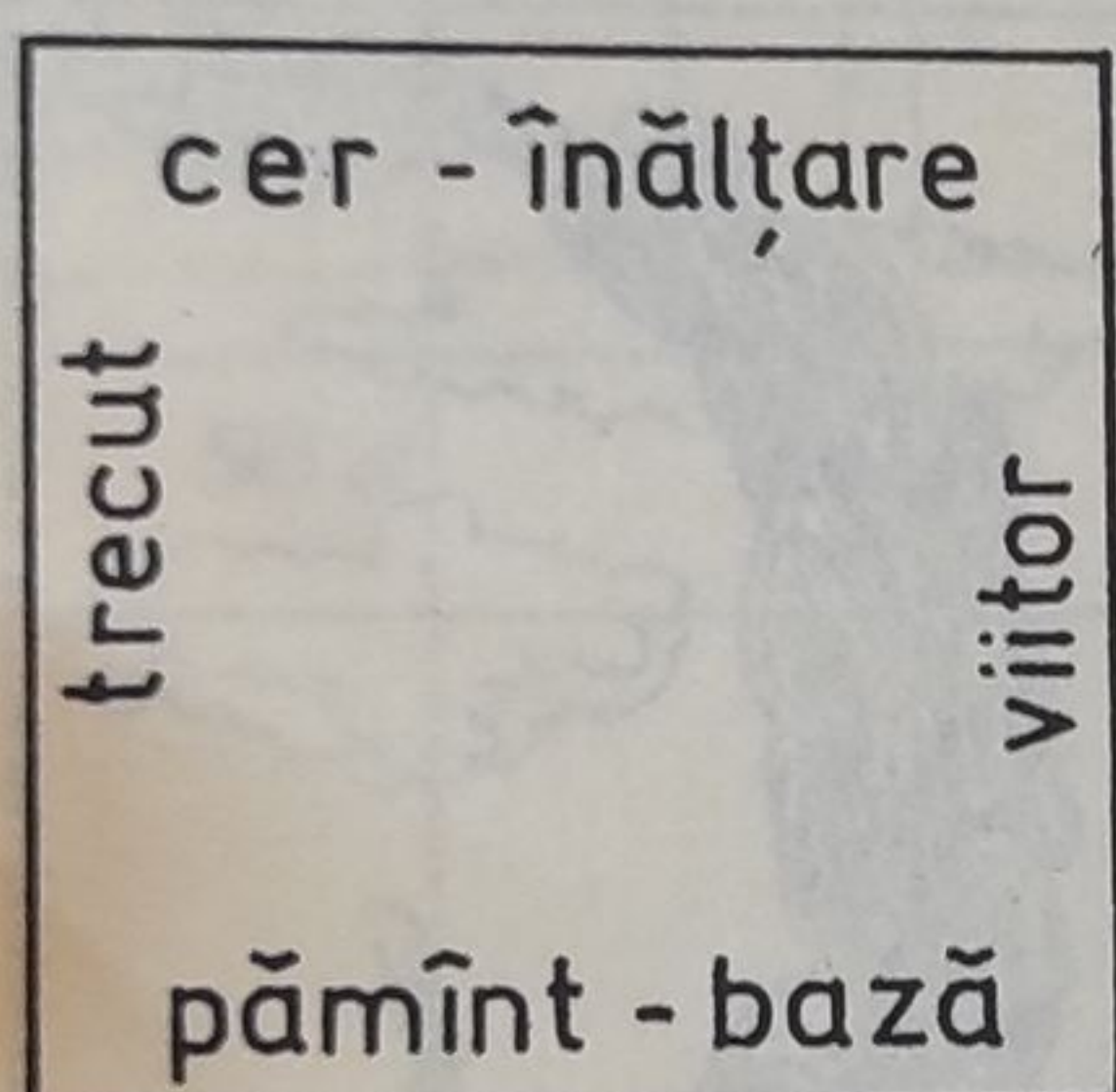
52 c



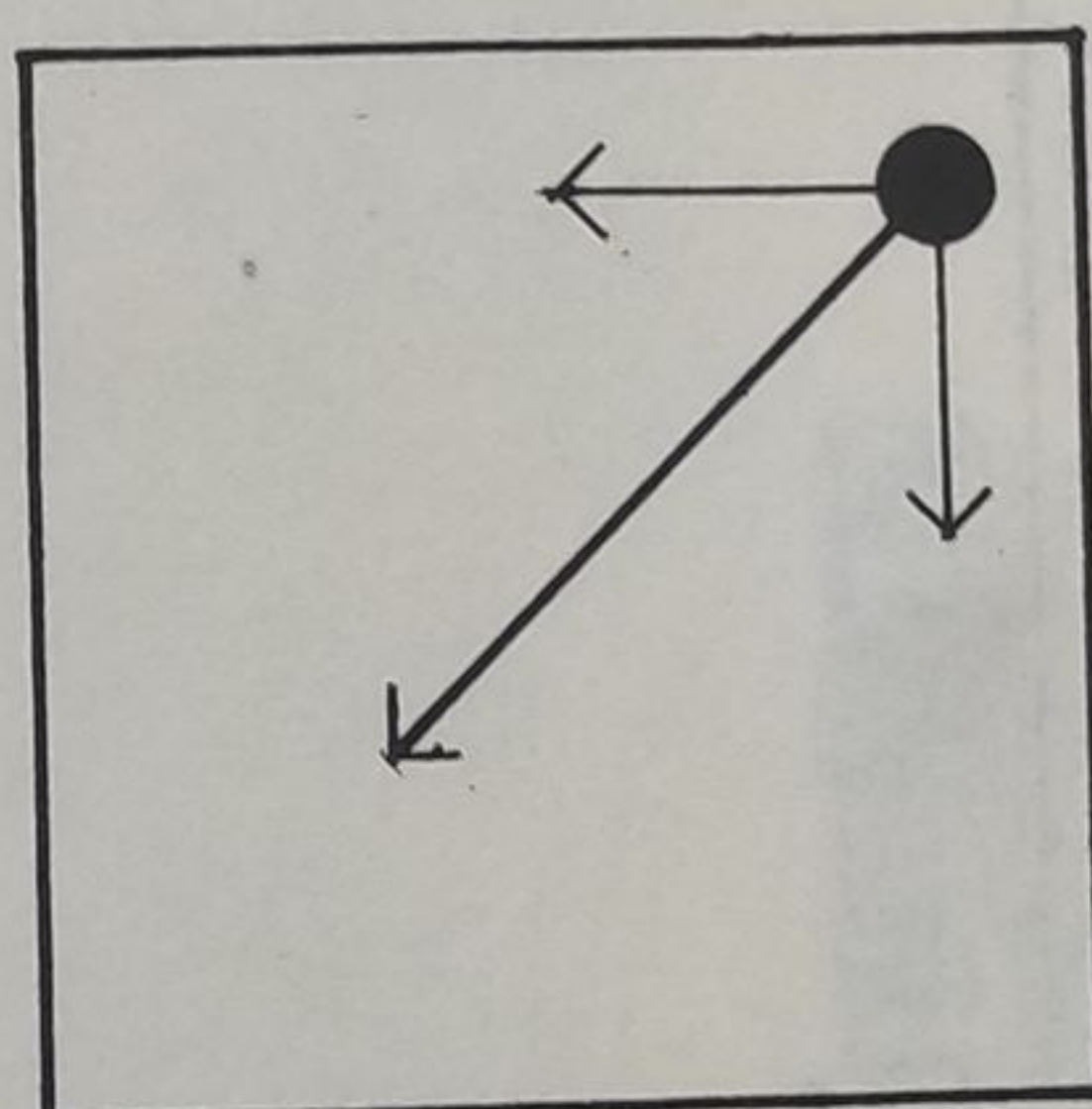
54 a



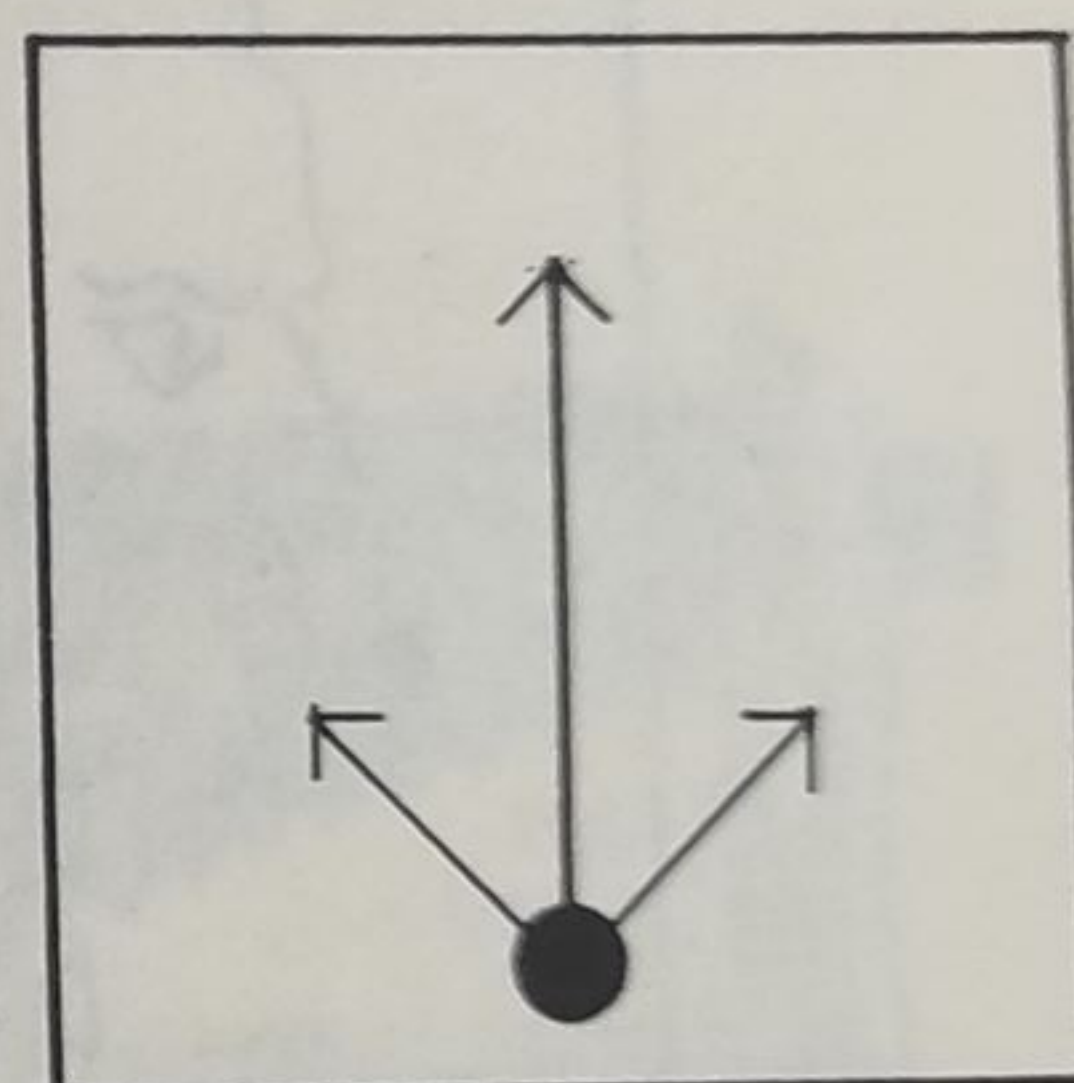
54 b



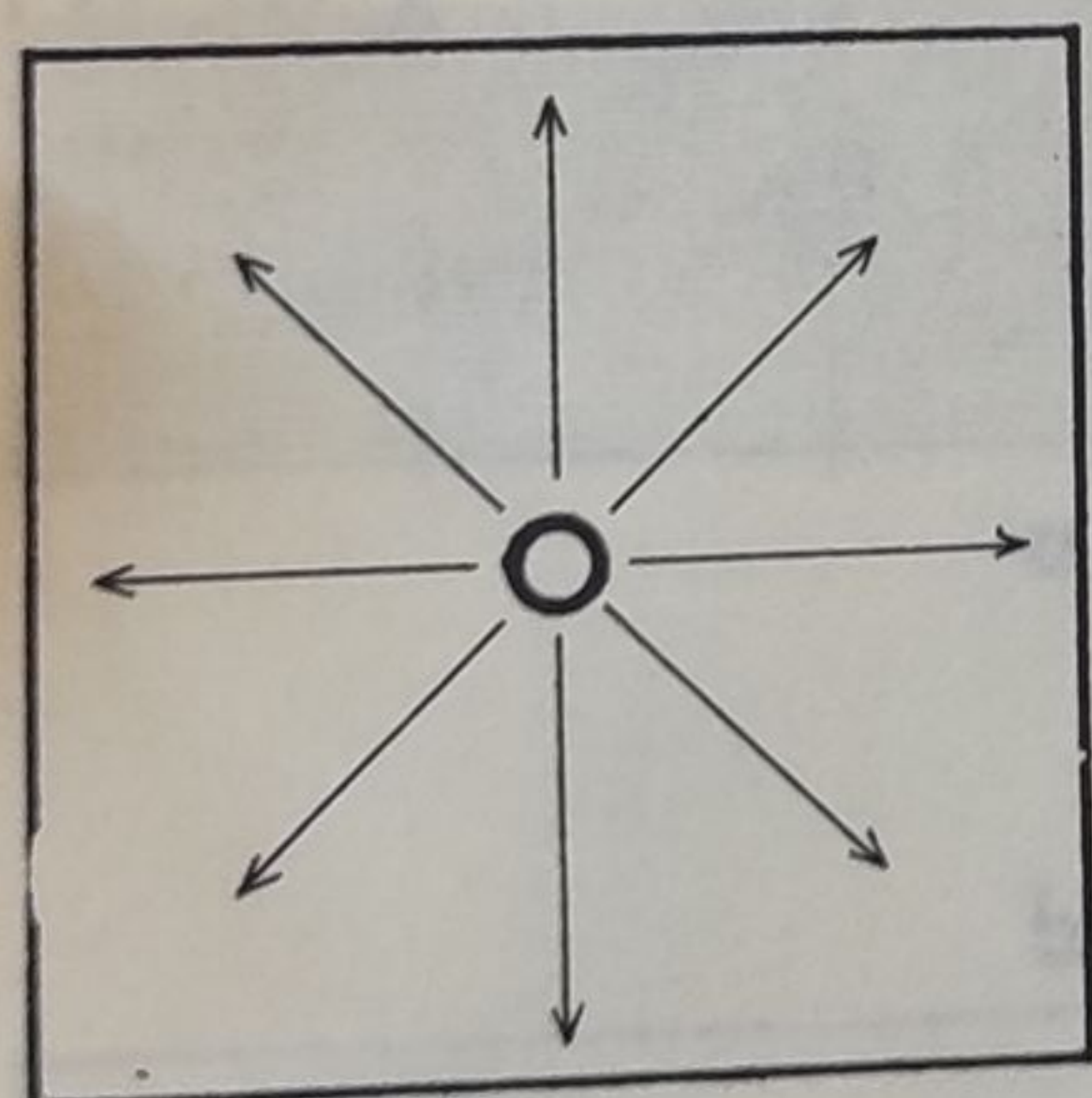
53 a



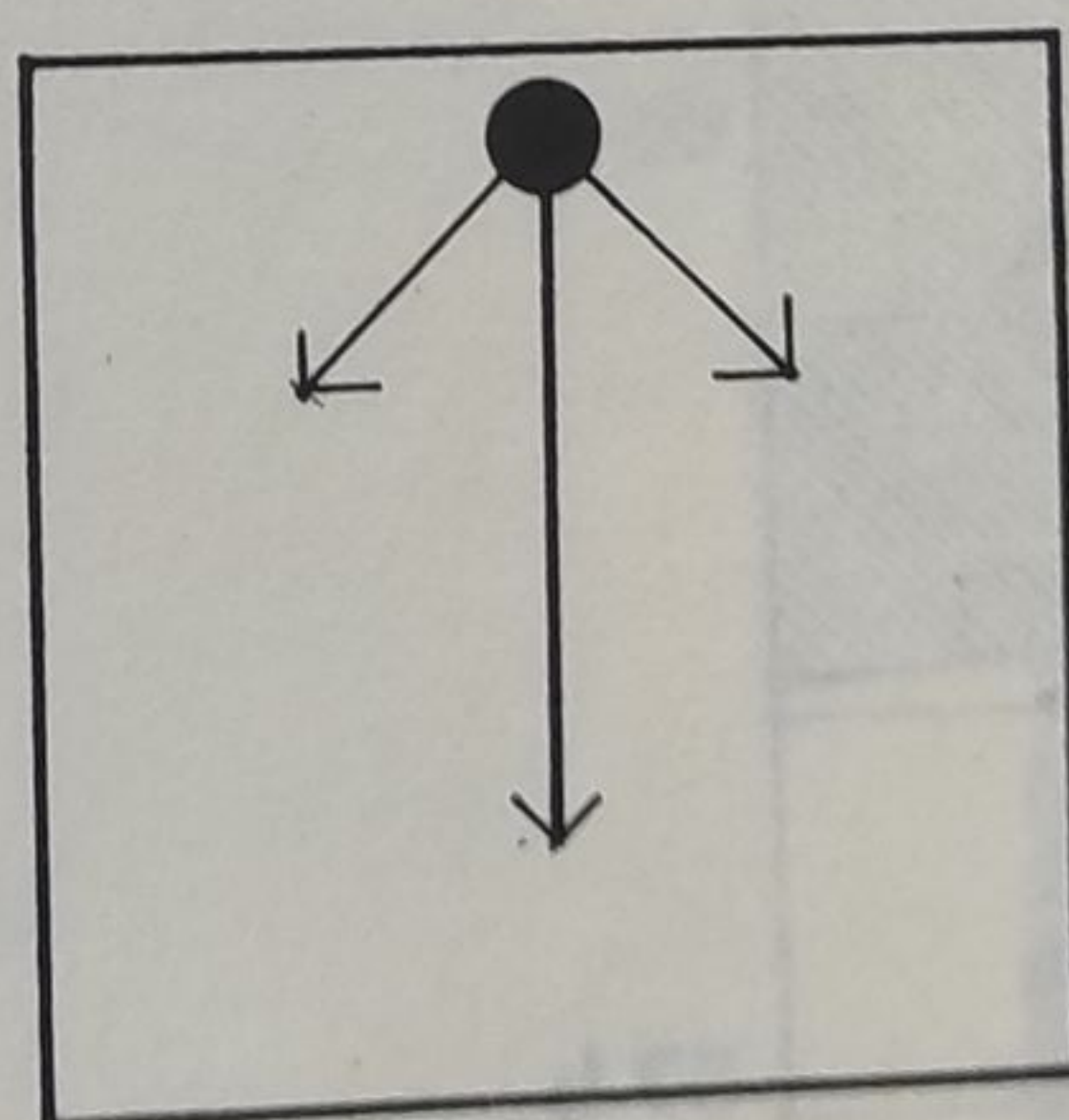
54 c



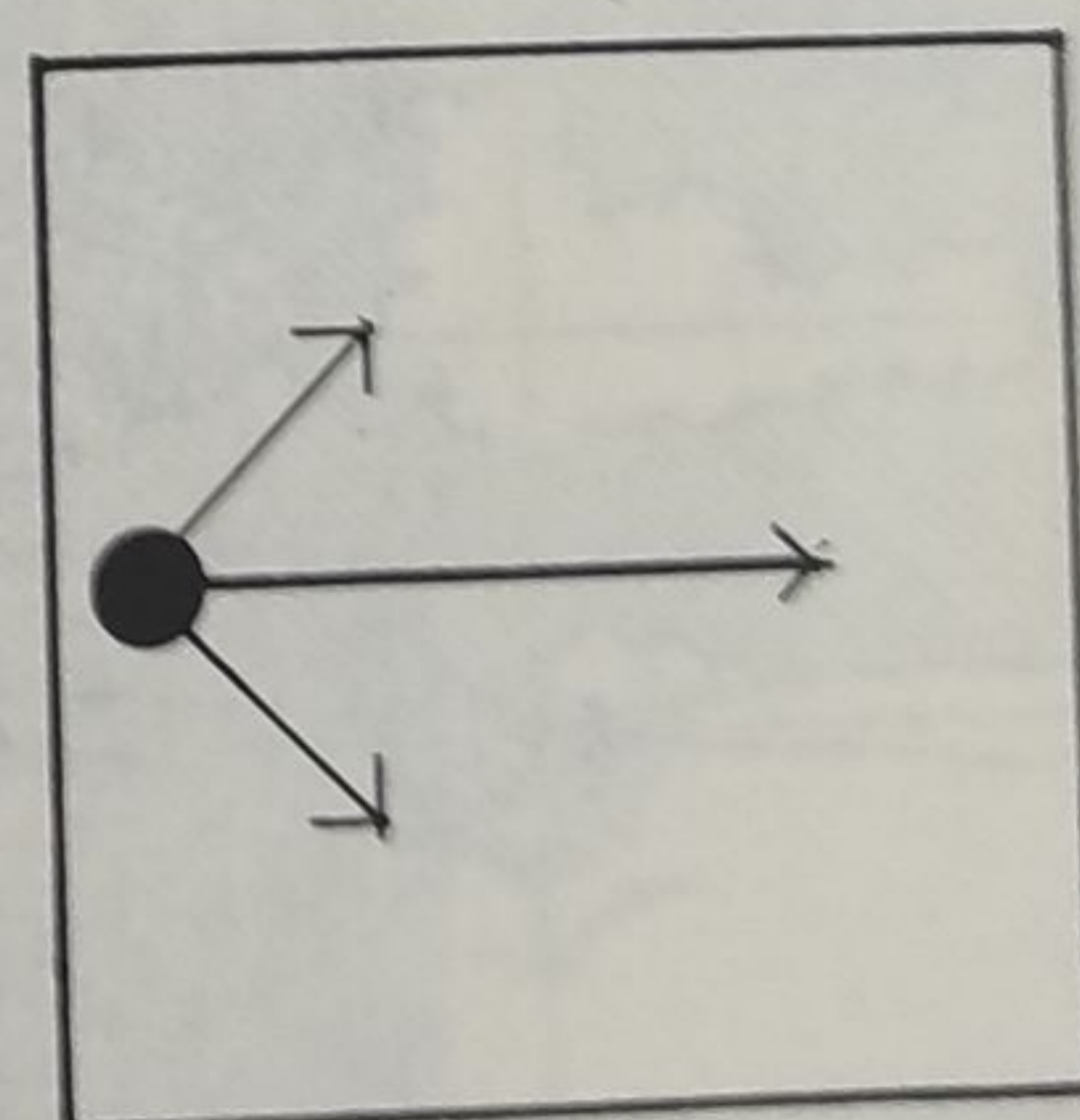
54 d



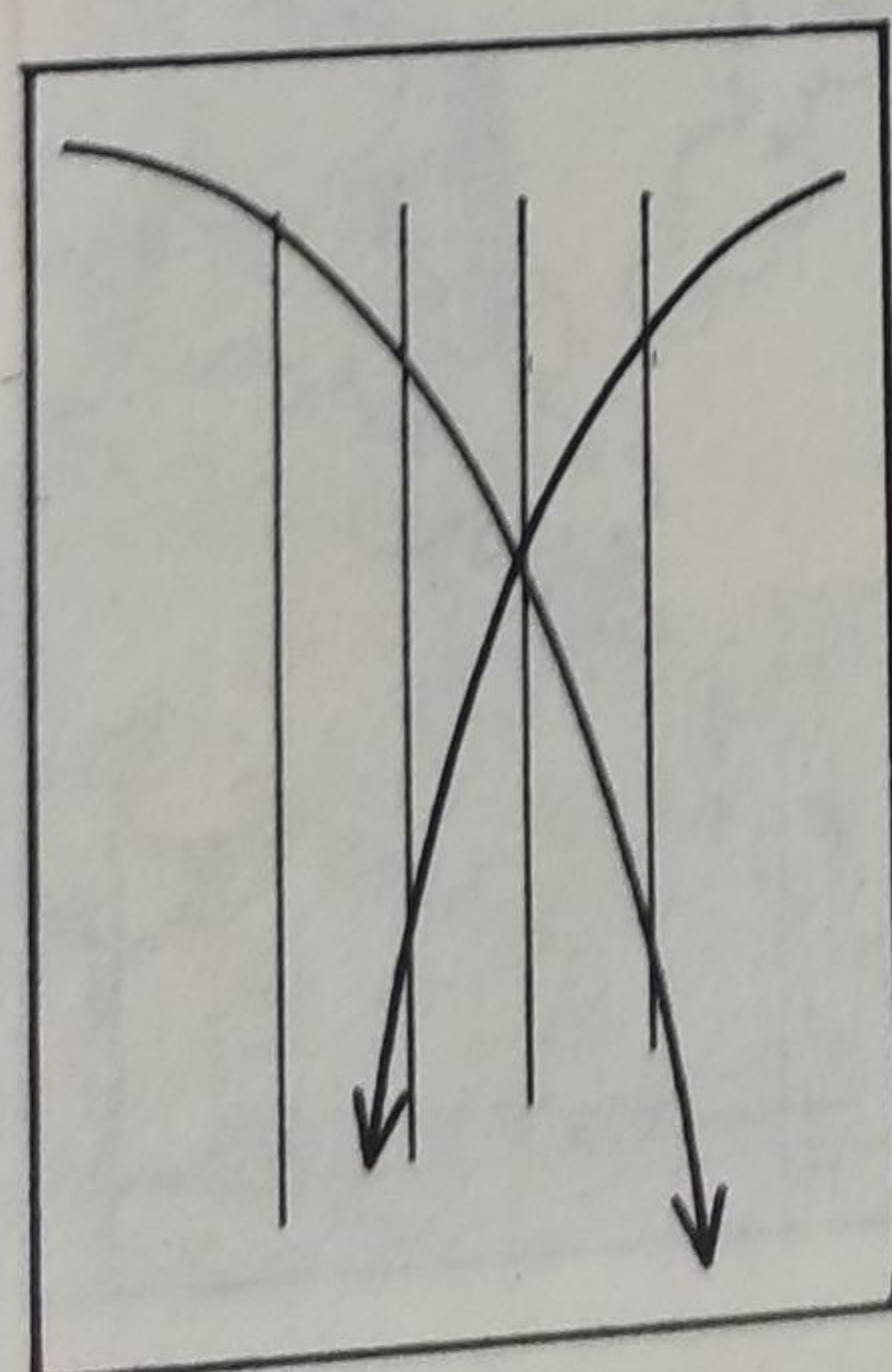
53 b



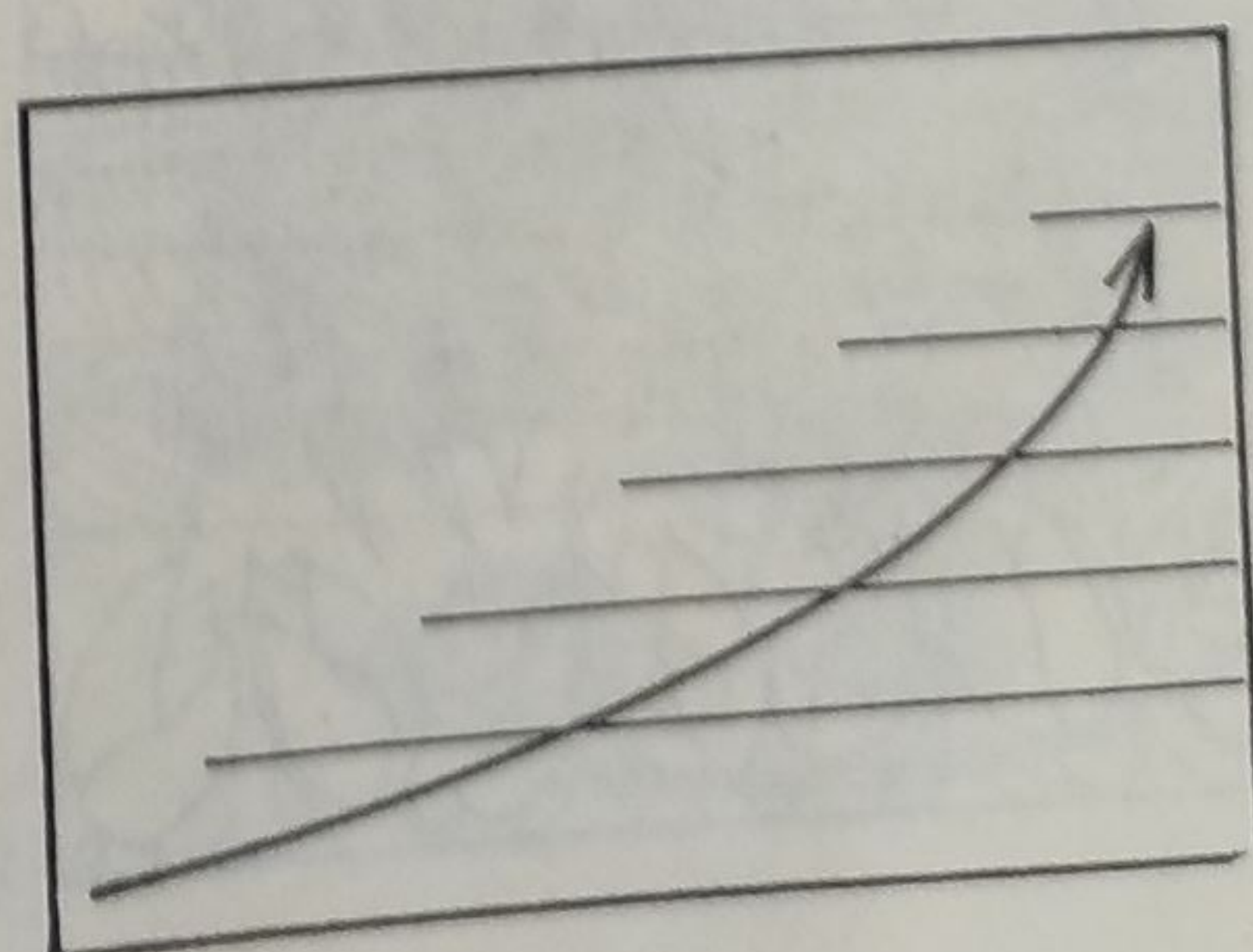
54 e



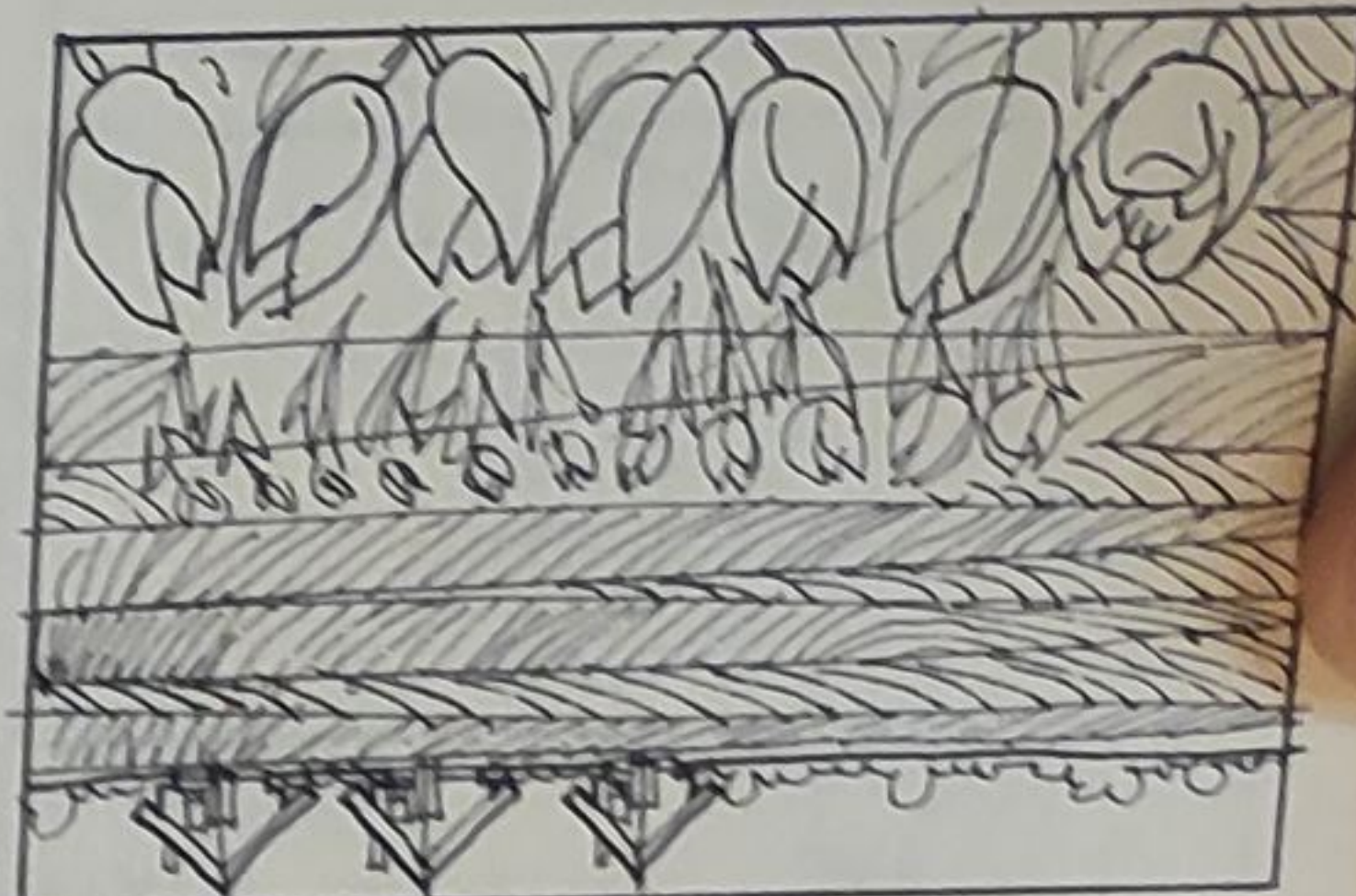
54 f



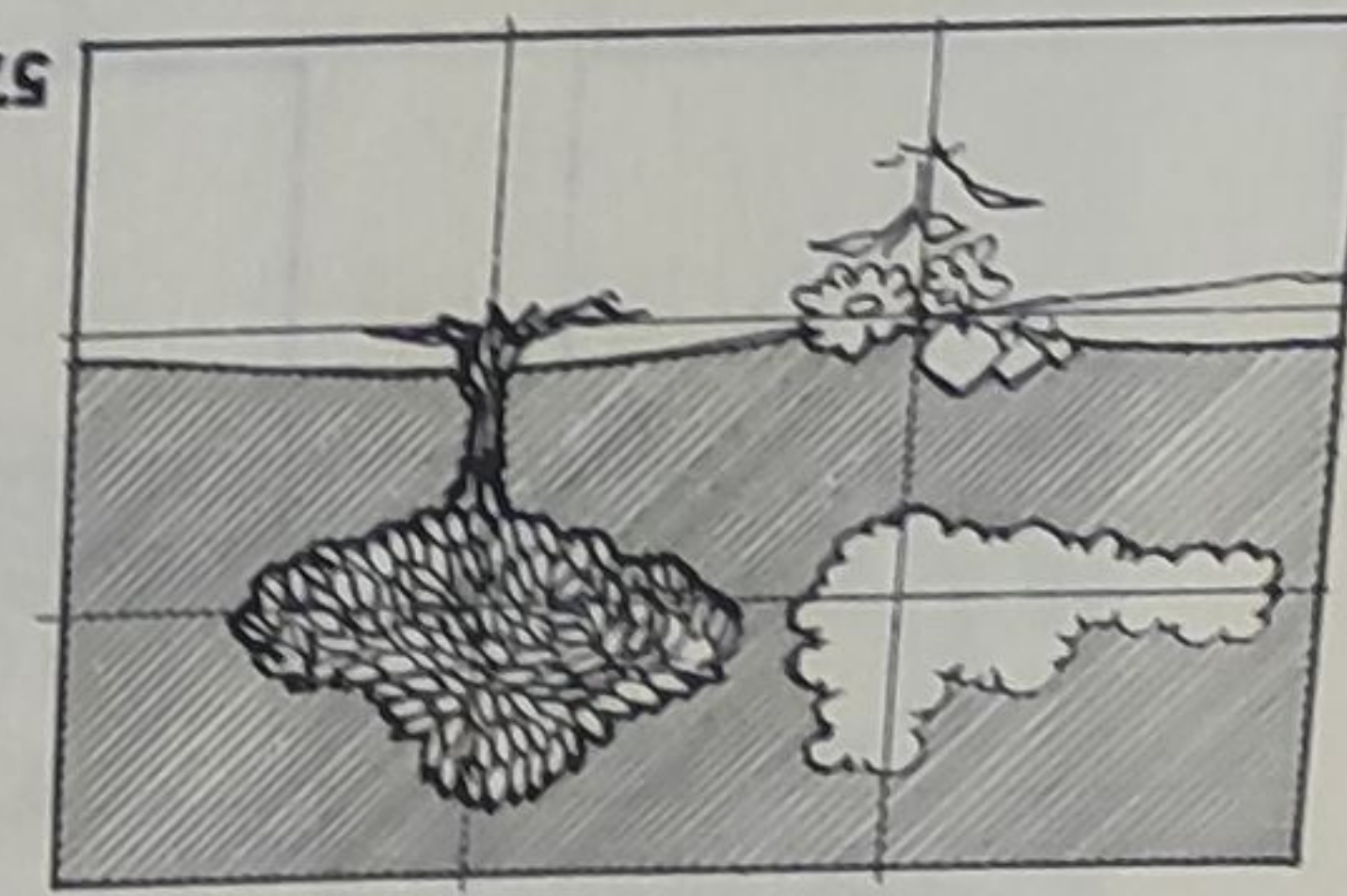
53 c



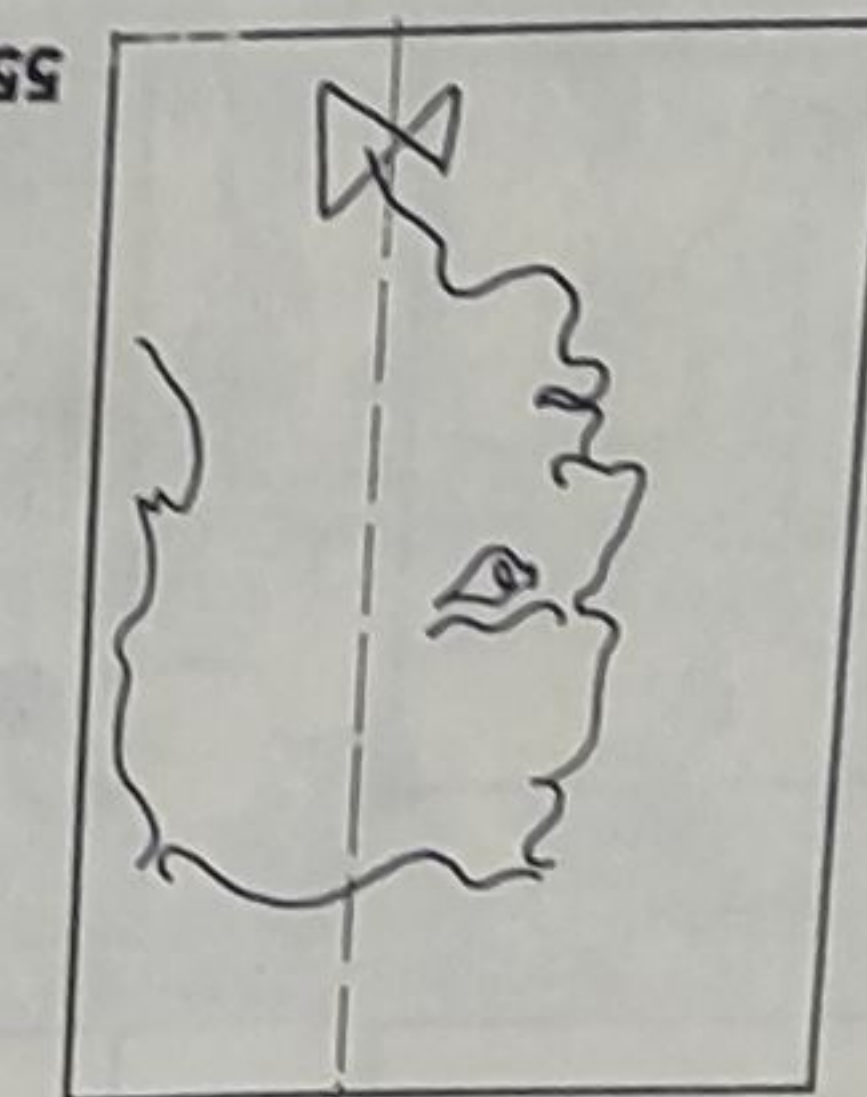
53 d



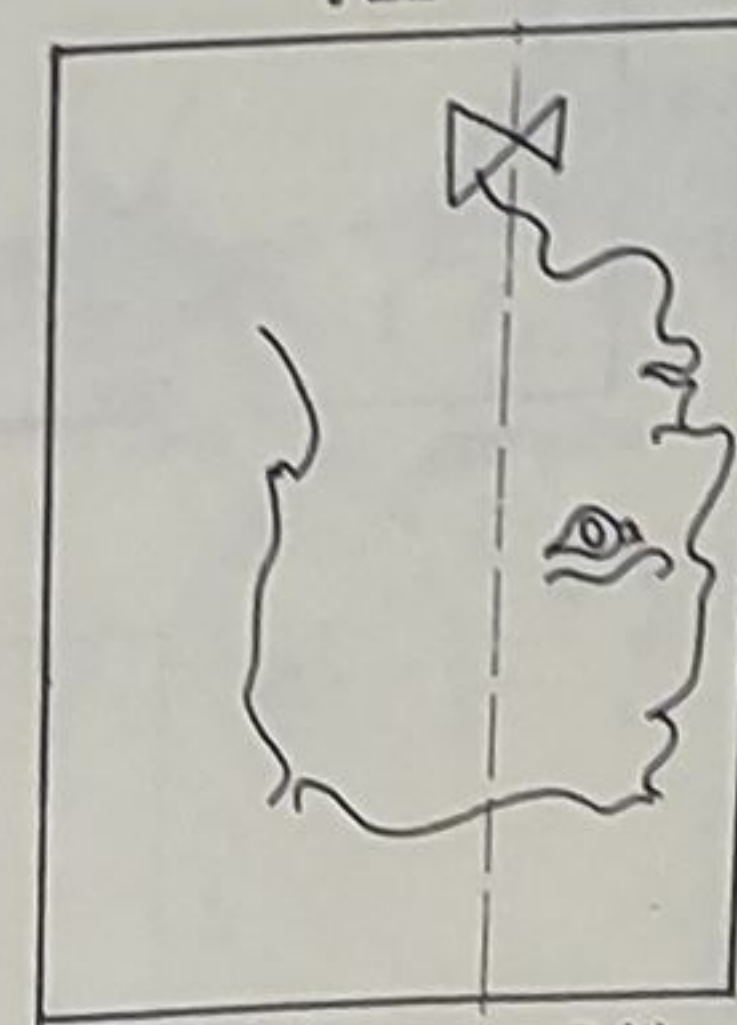
57 c



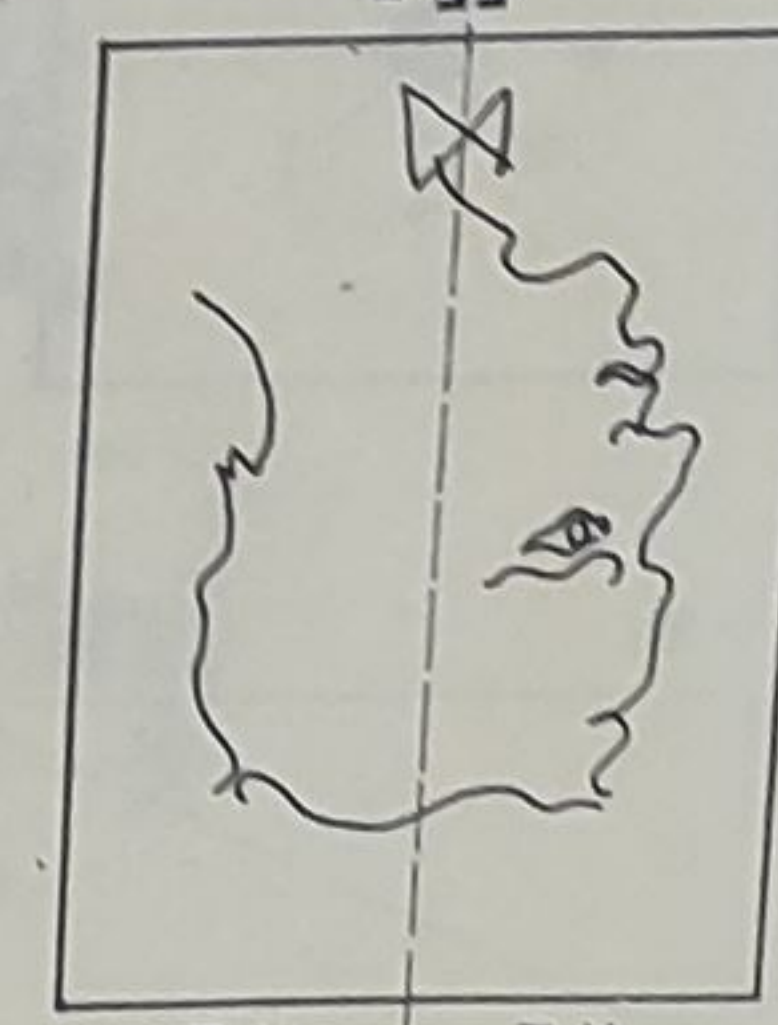
57 b



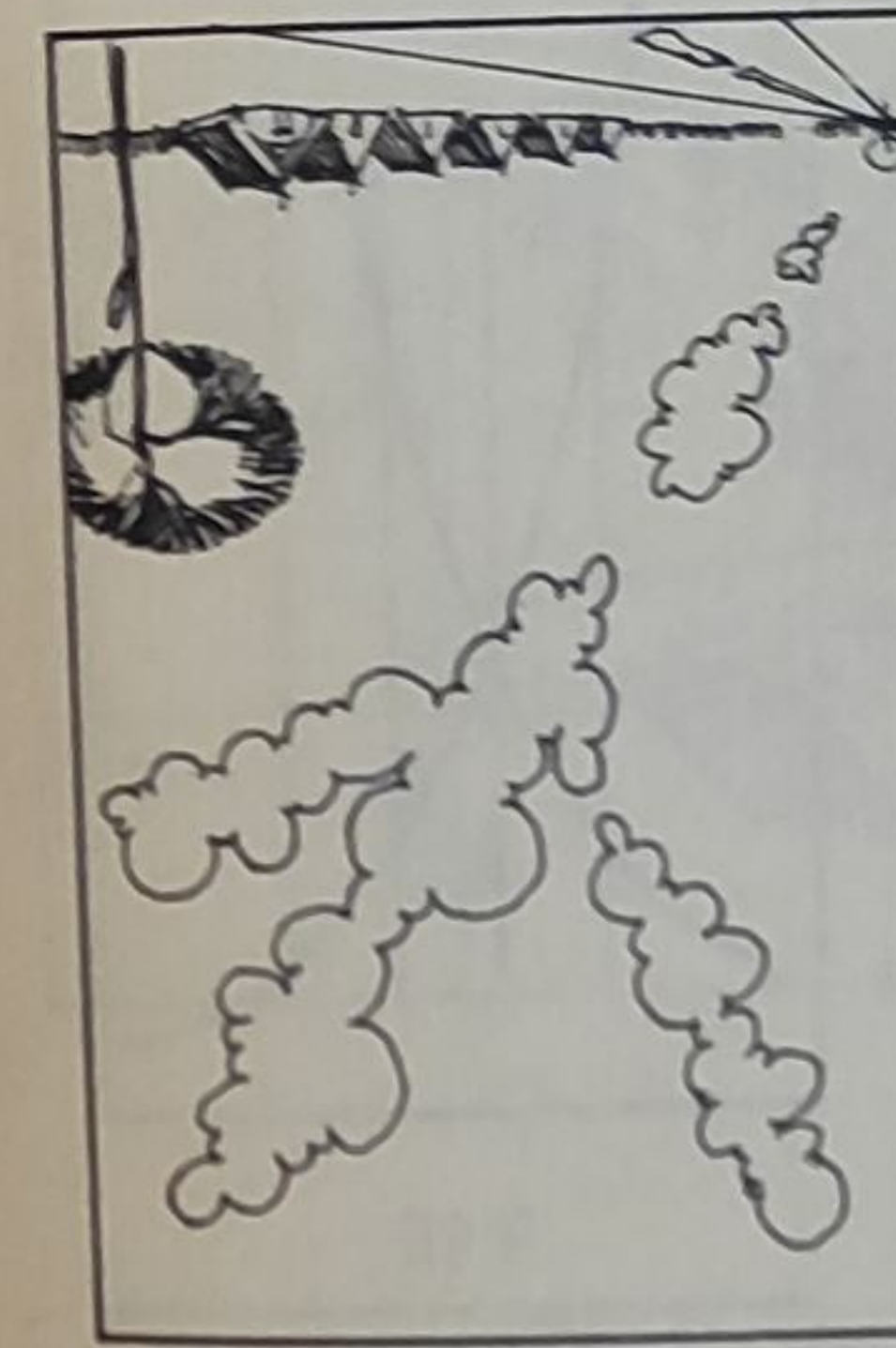
55 c



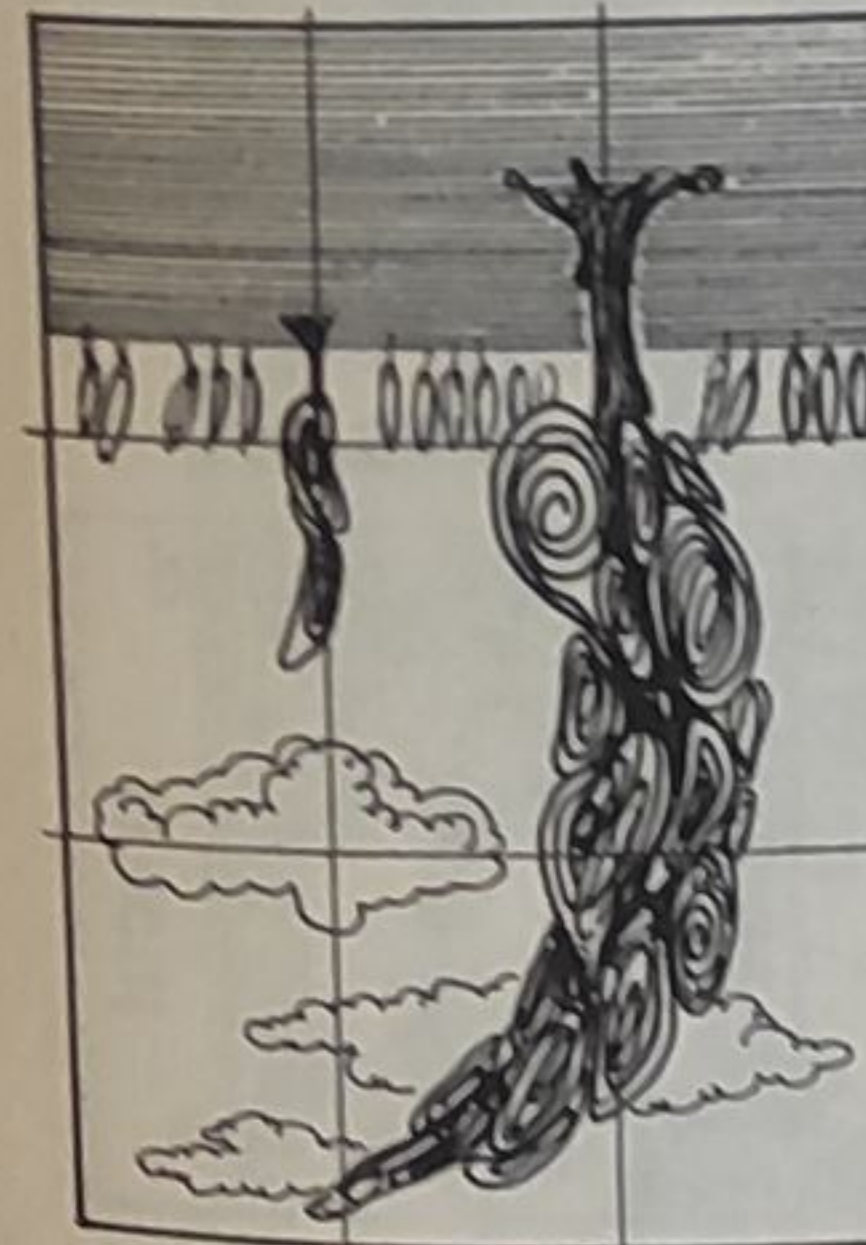
55 b



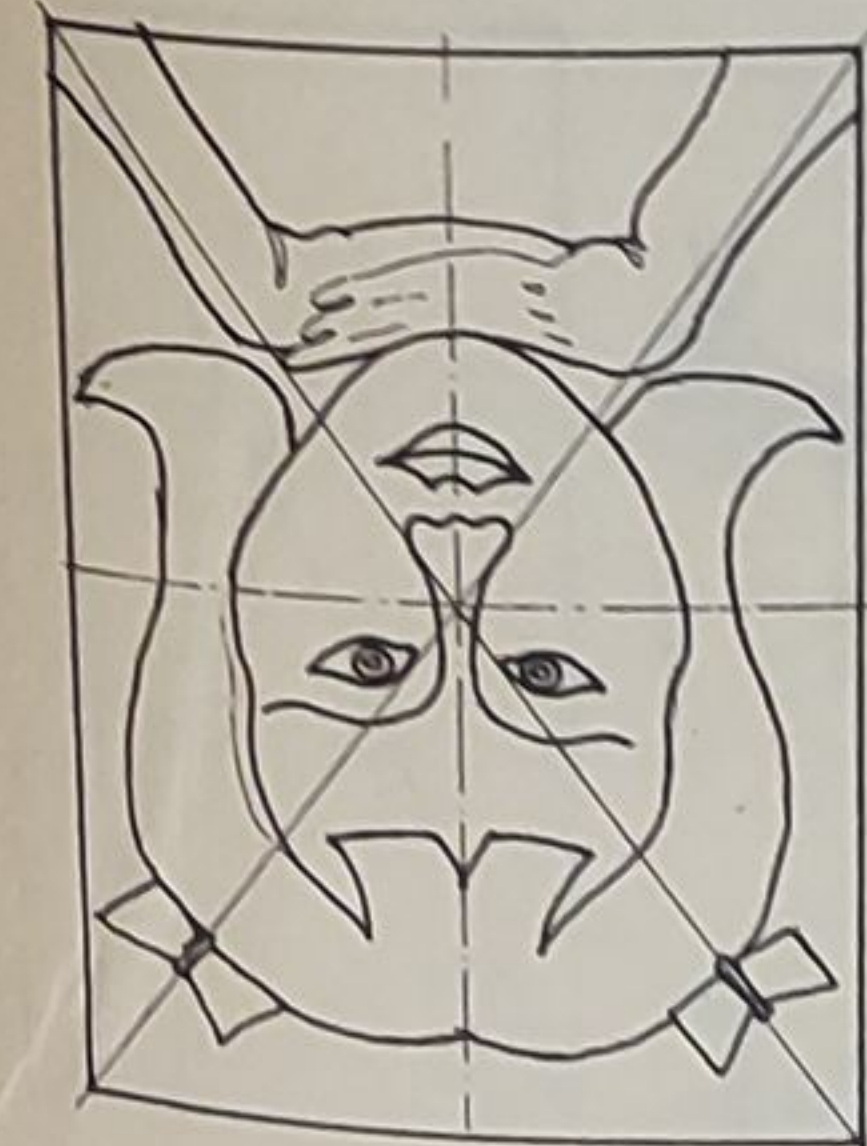
55 a



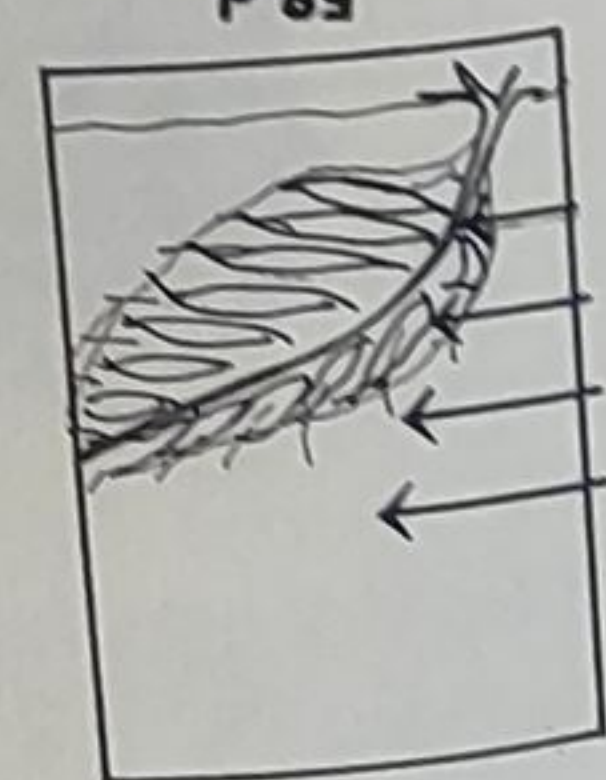
57 d



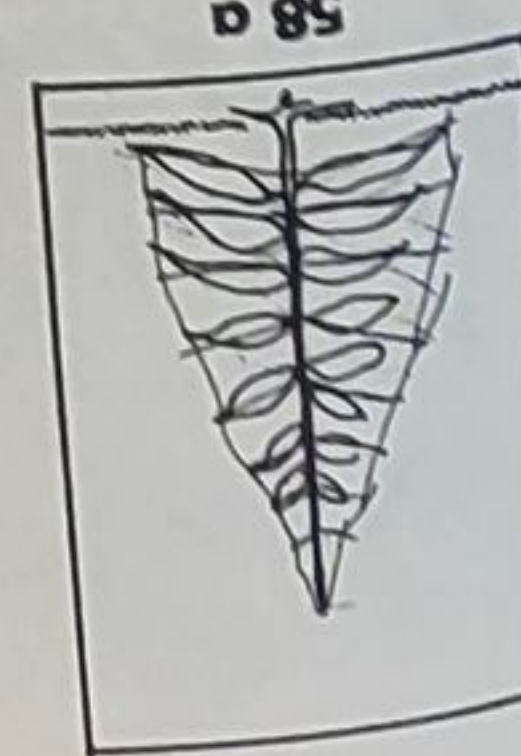
57 a



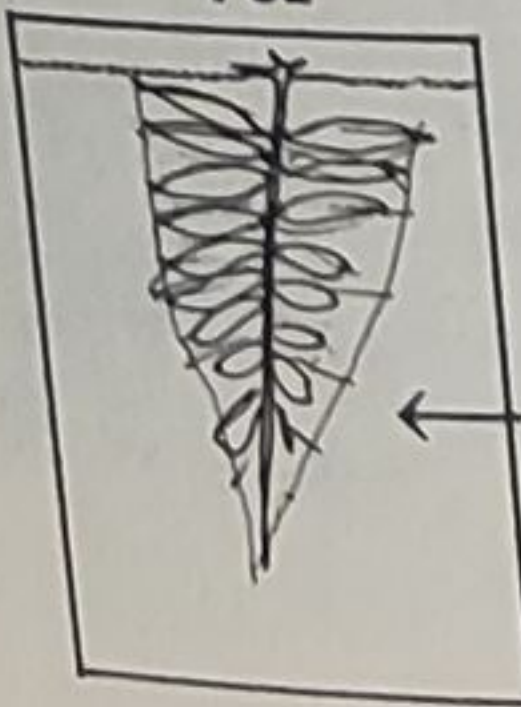
56



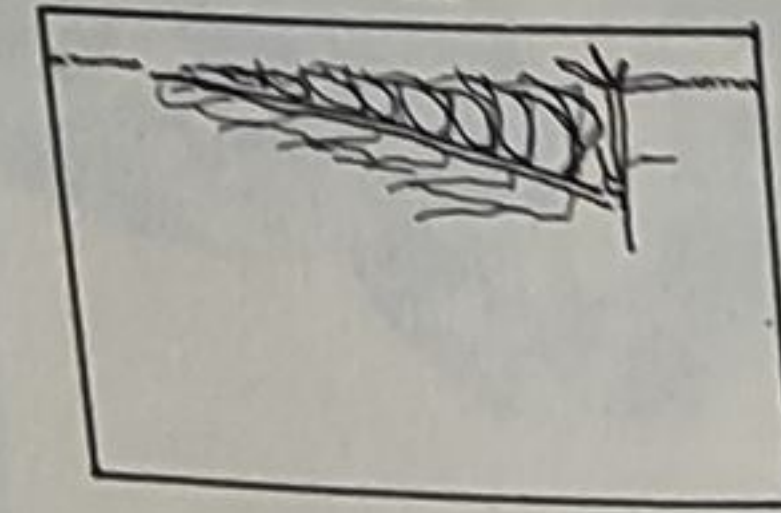
58 d



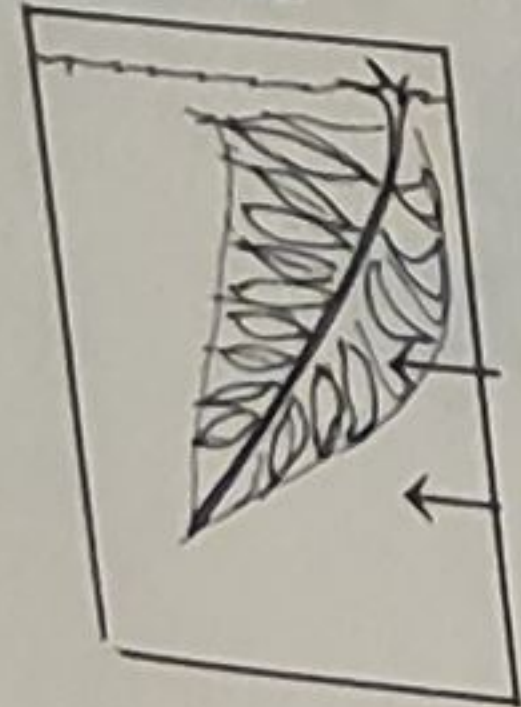
58 a



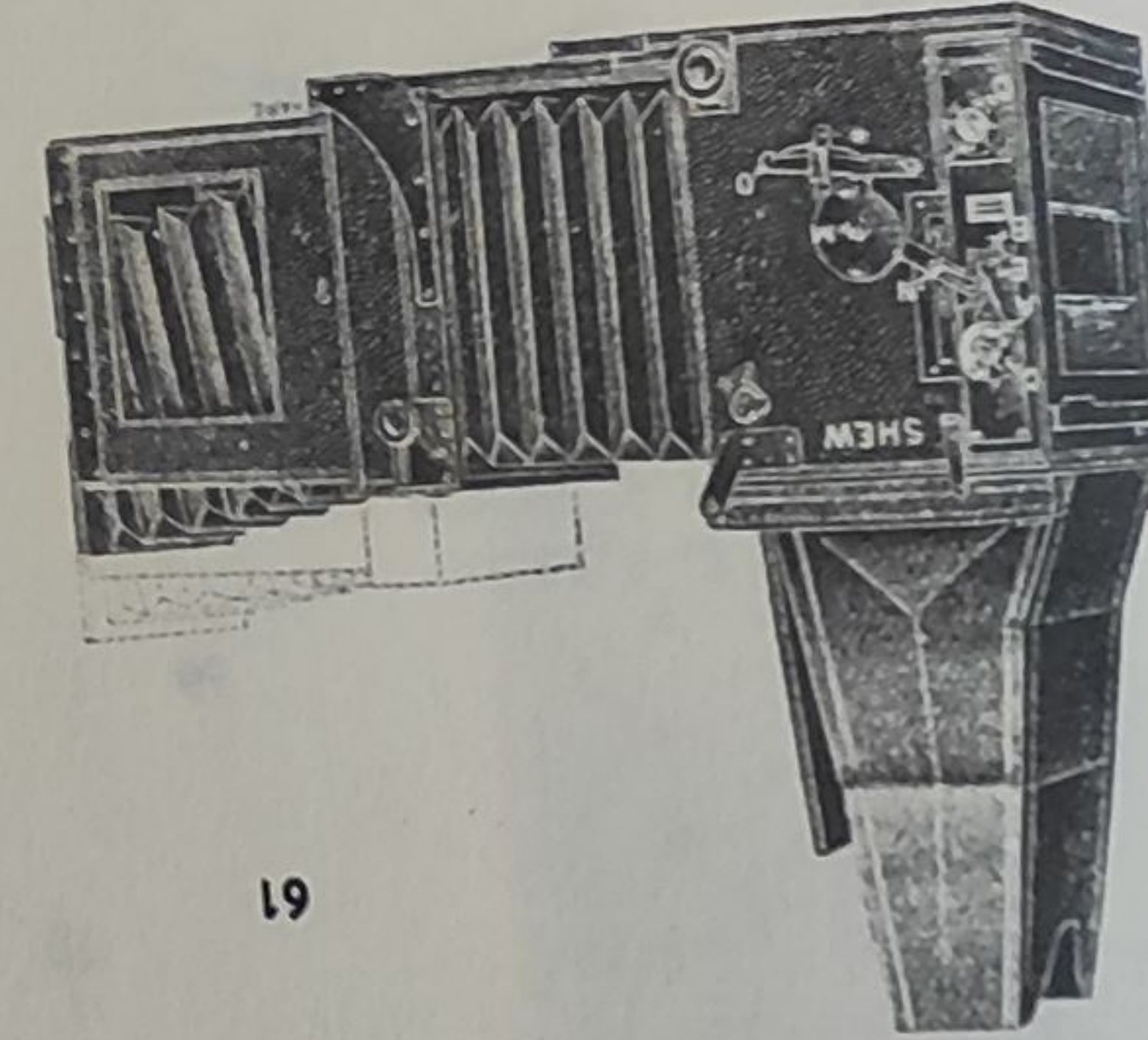
58 b



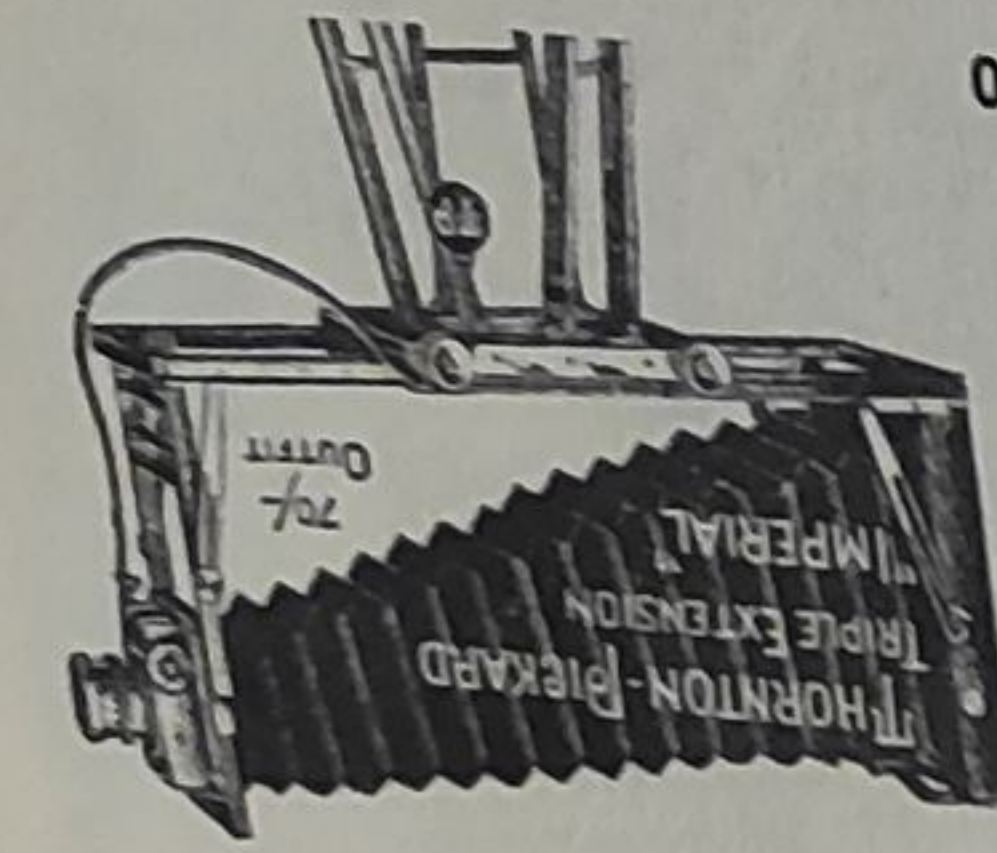
58 e



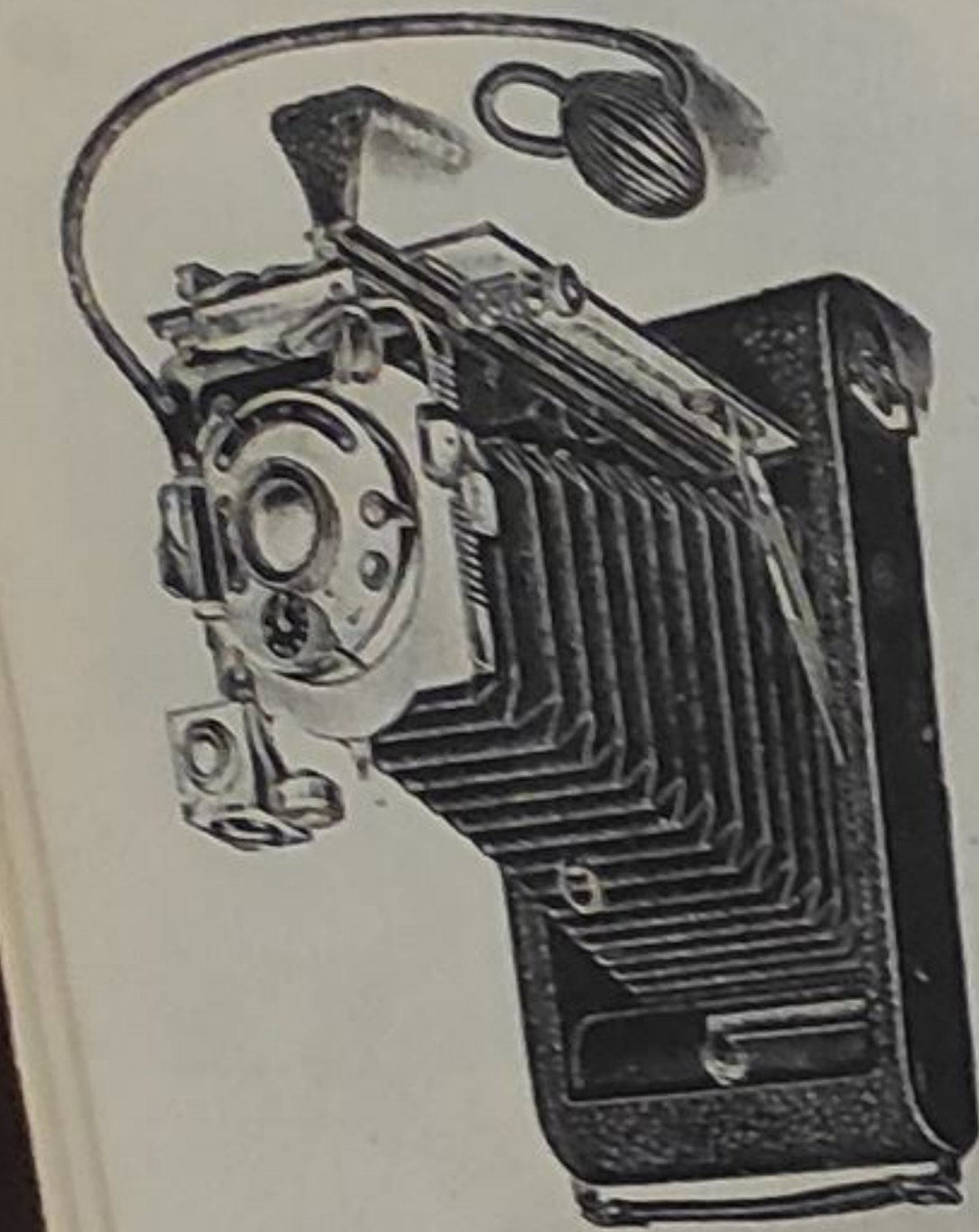
58 c



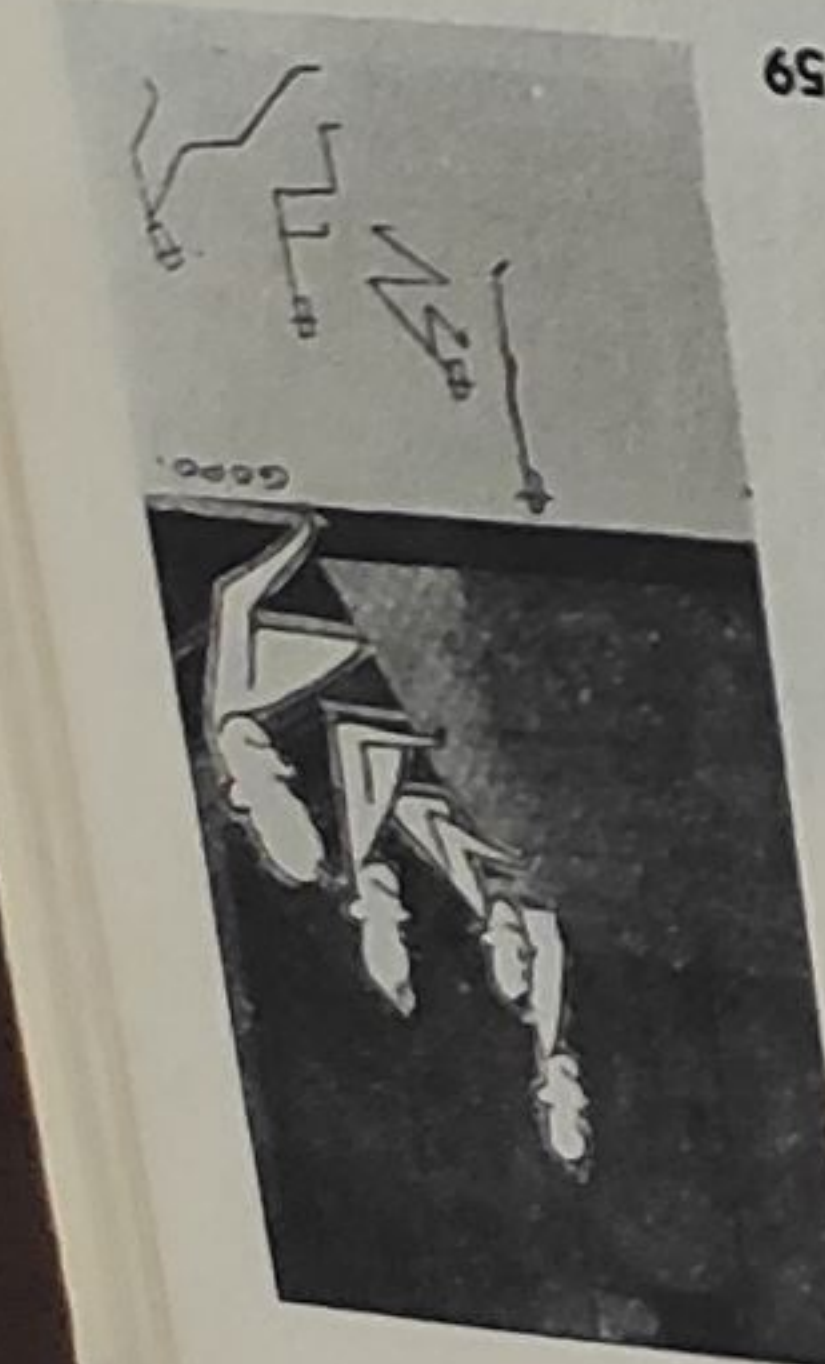
61



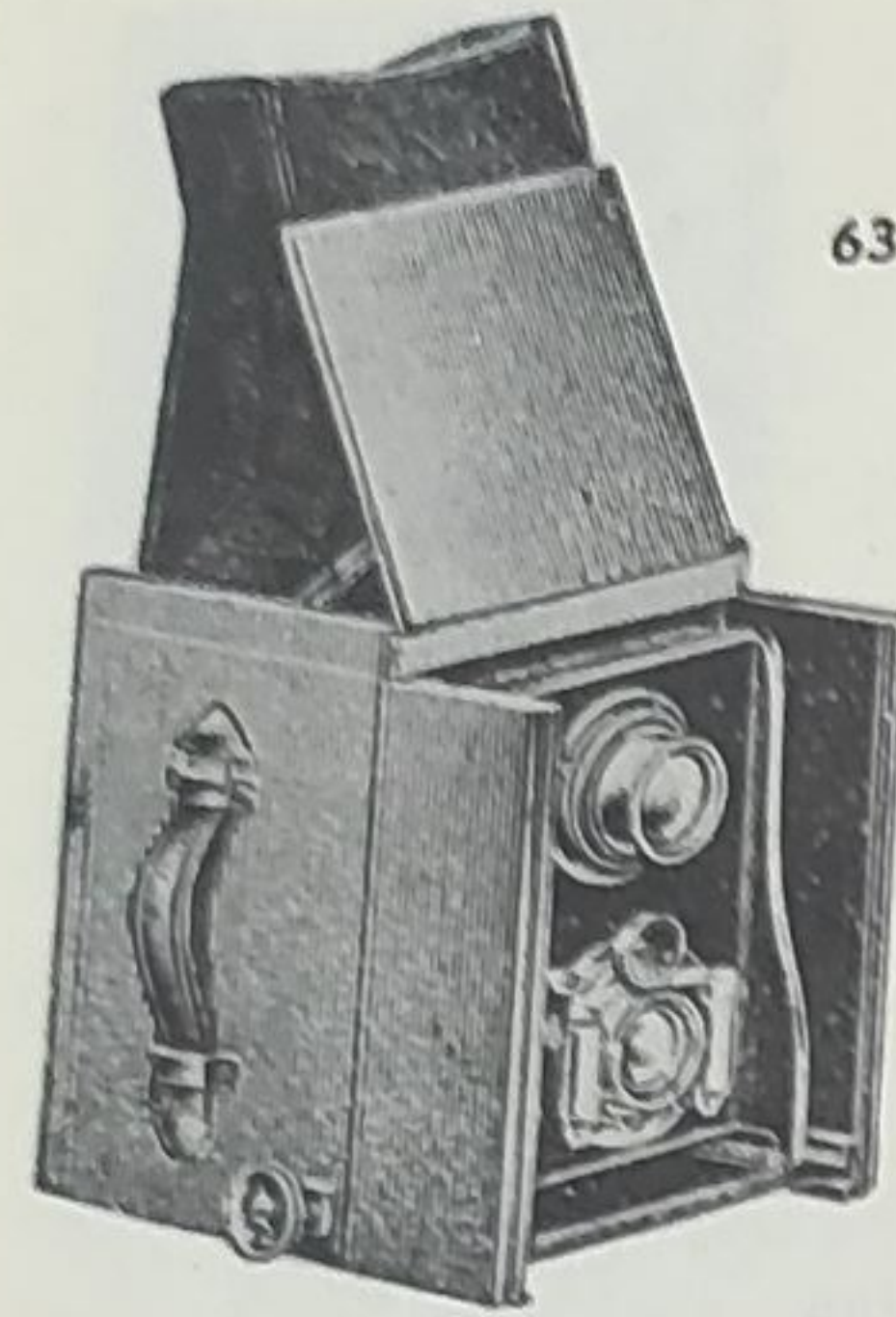
60



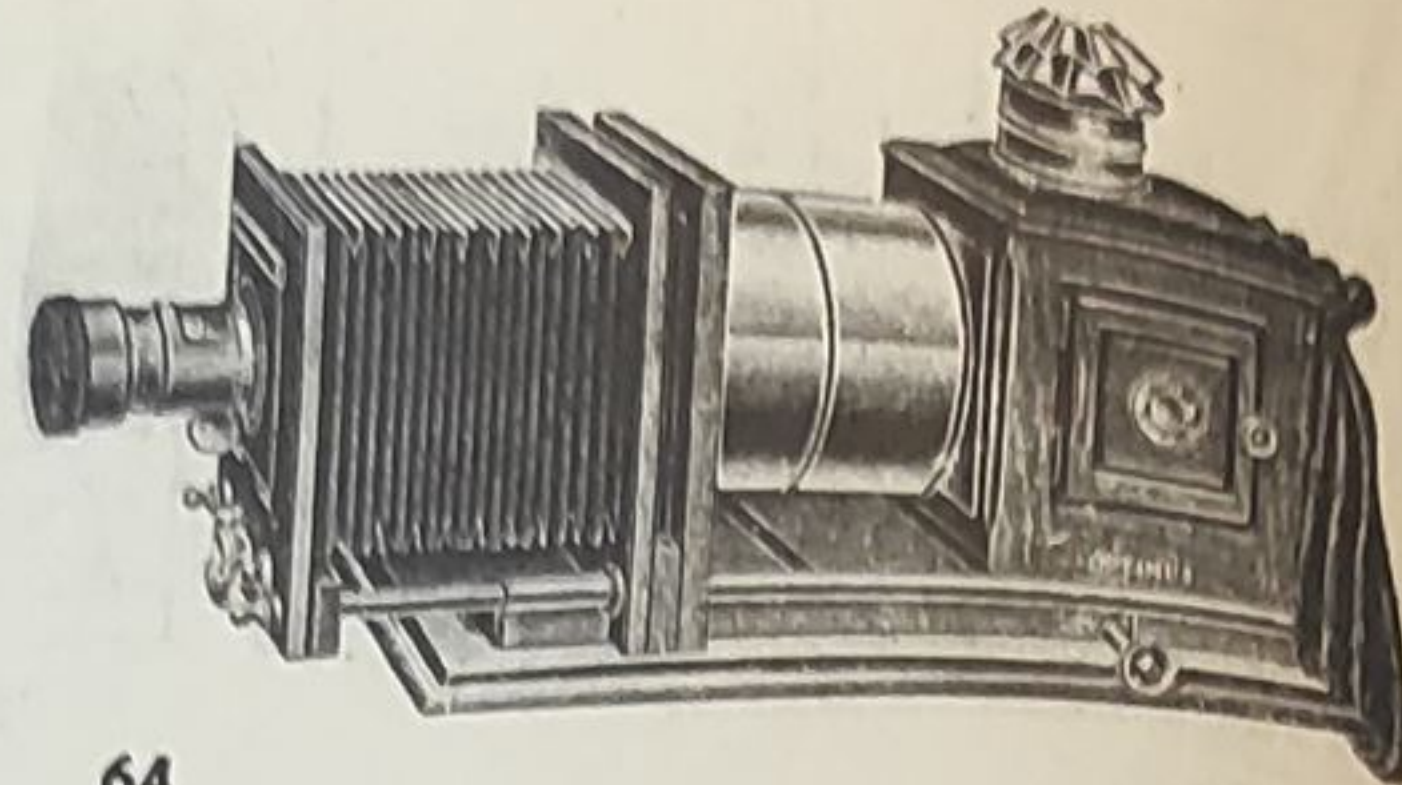
62



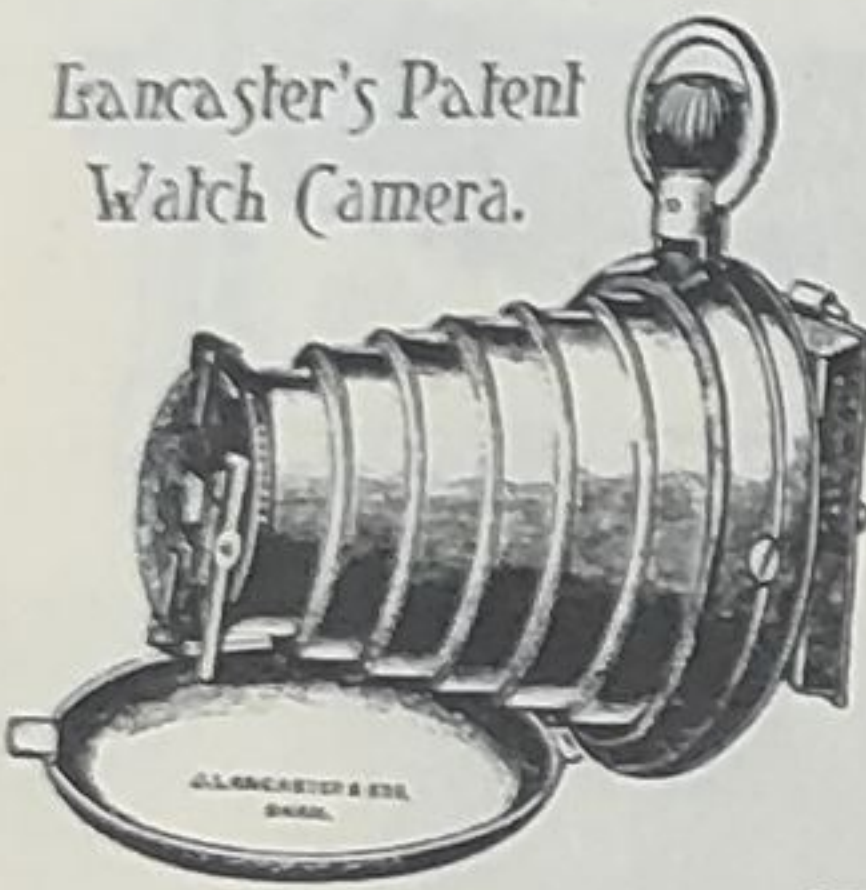
59



63

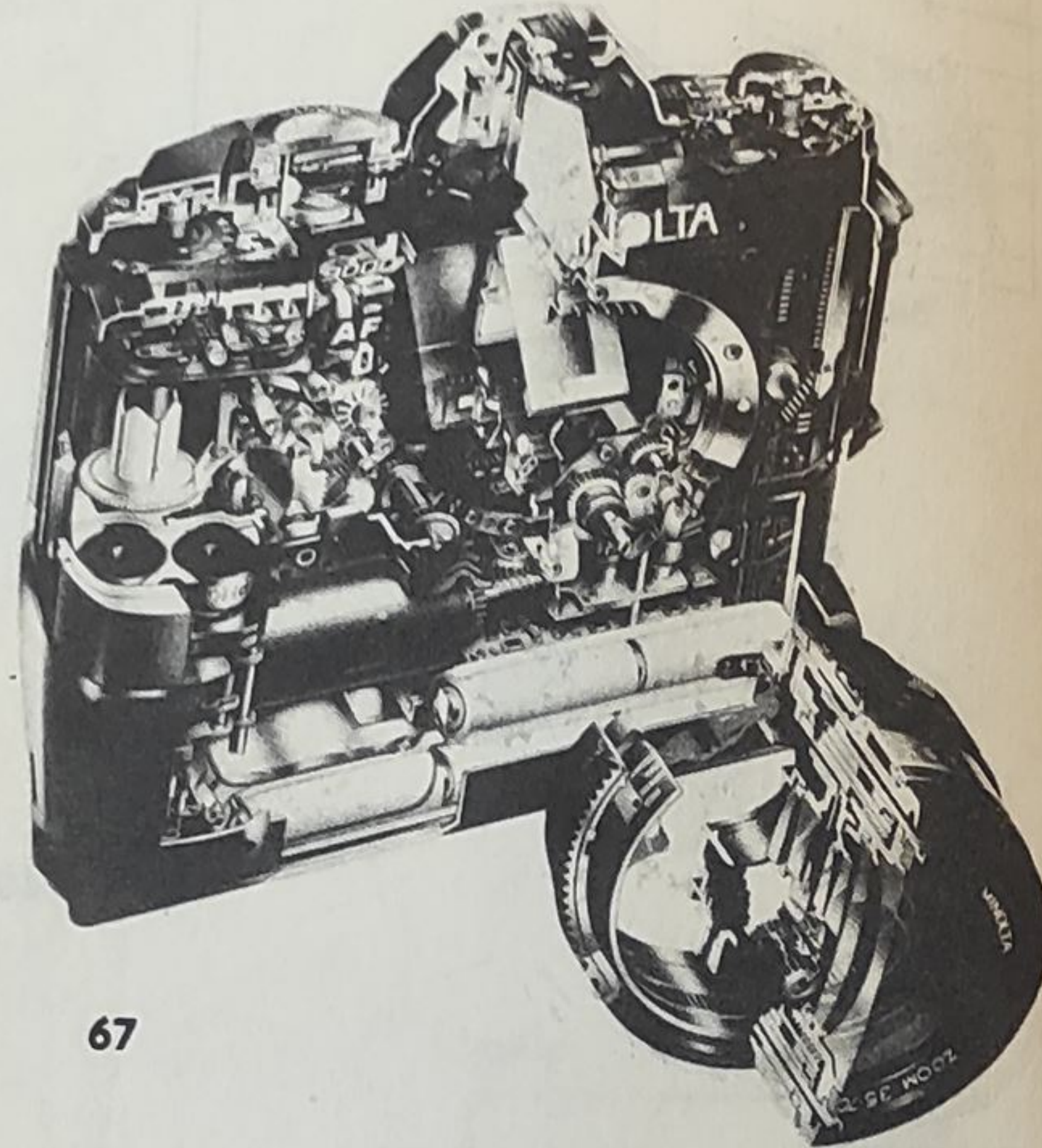


64

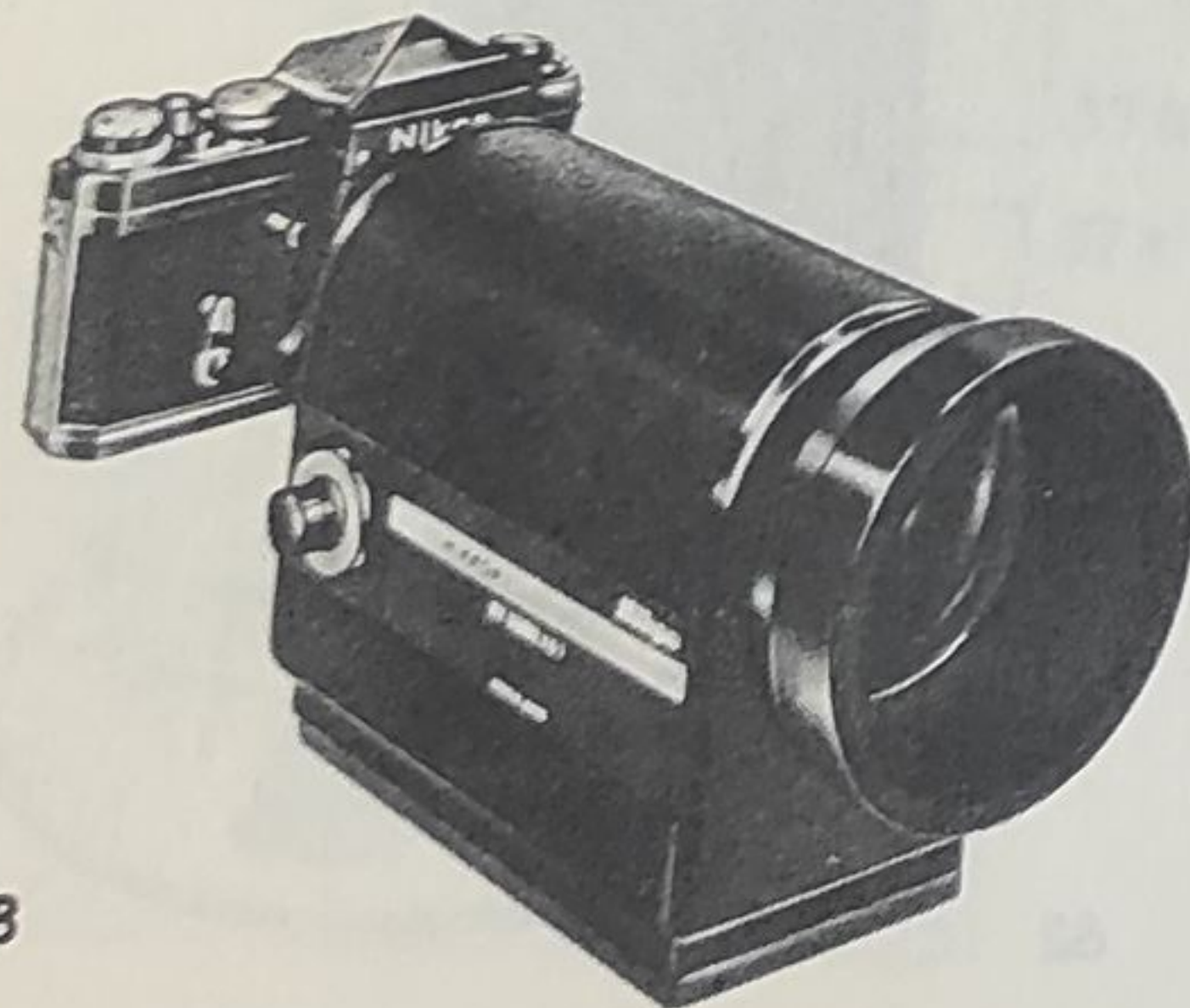


Lancaster's Patent
Watch Camera.

65



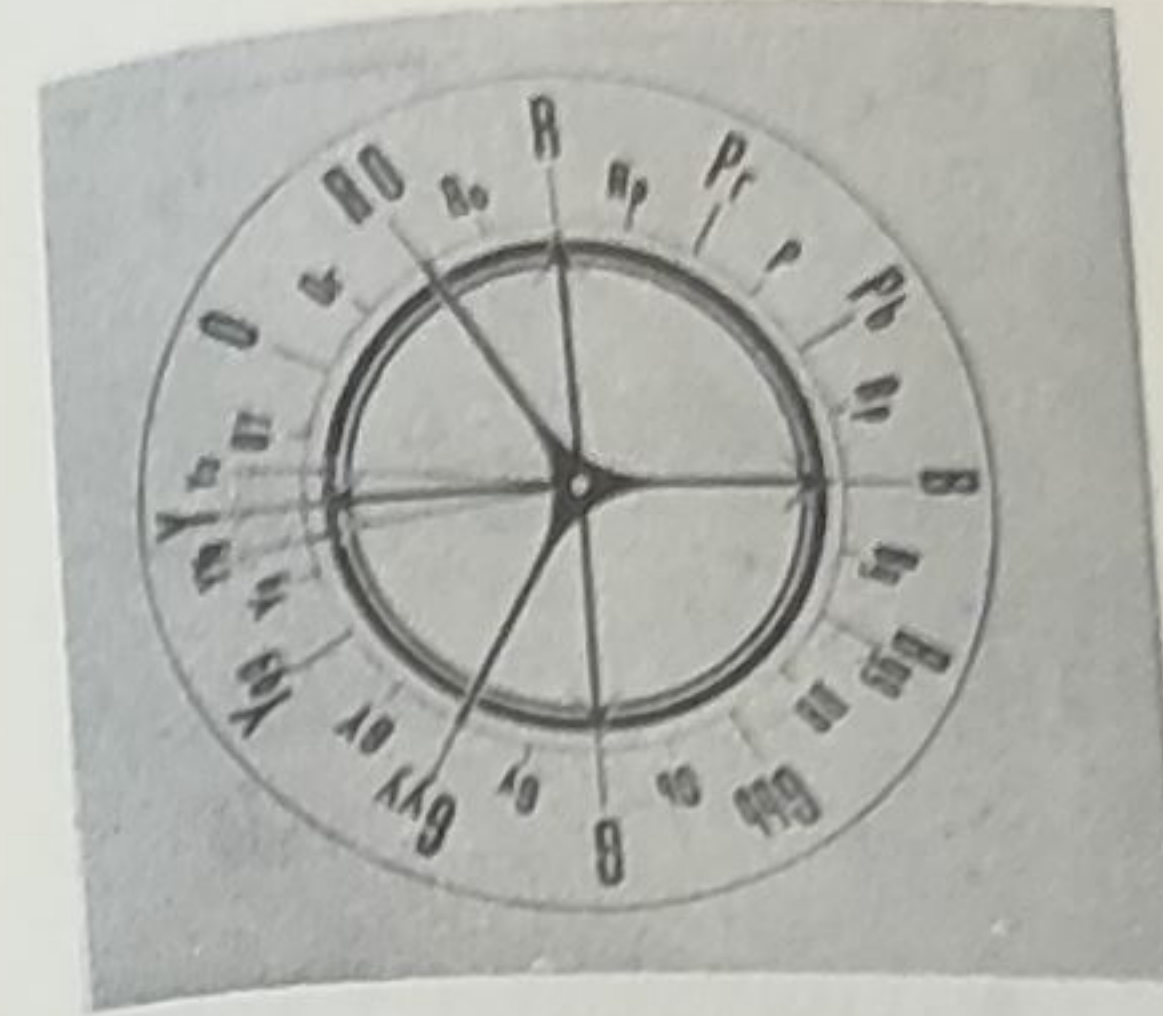
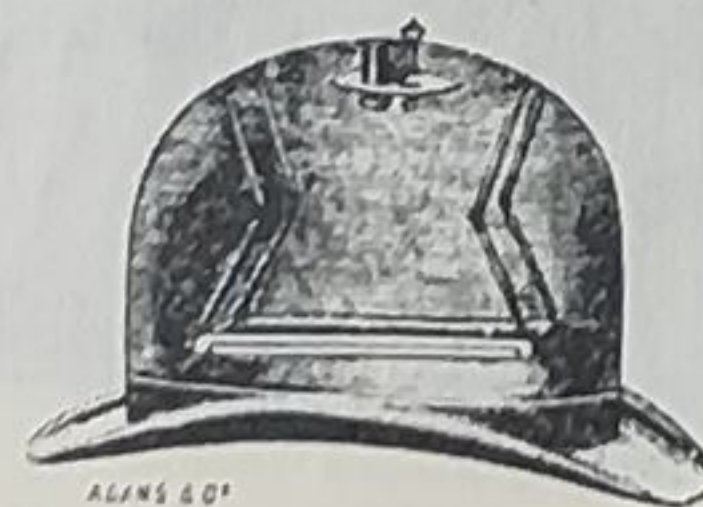
67



68

66

ADAMS & CO.'S
"HAT" DETECTIVE CAMERA.



69

70



71



72



73



74





75



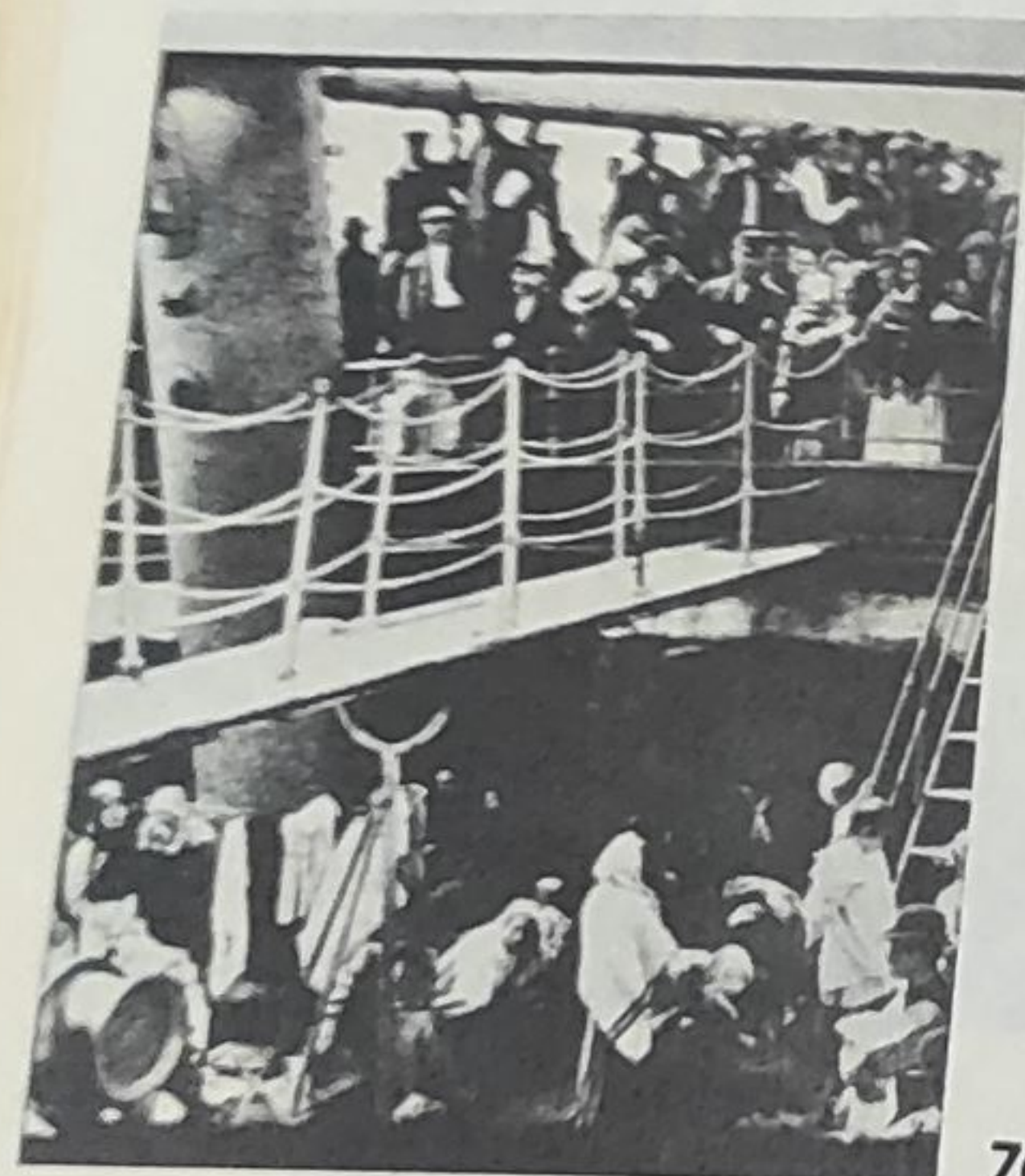
78



81



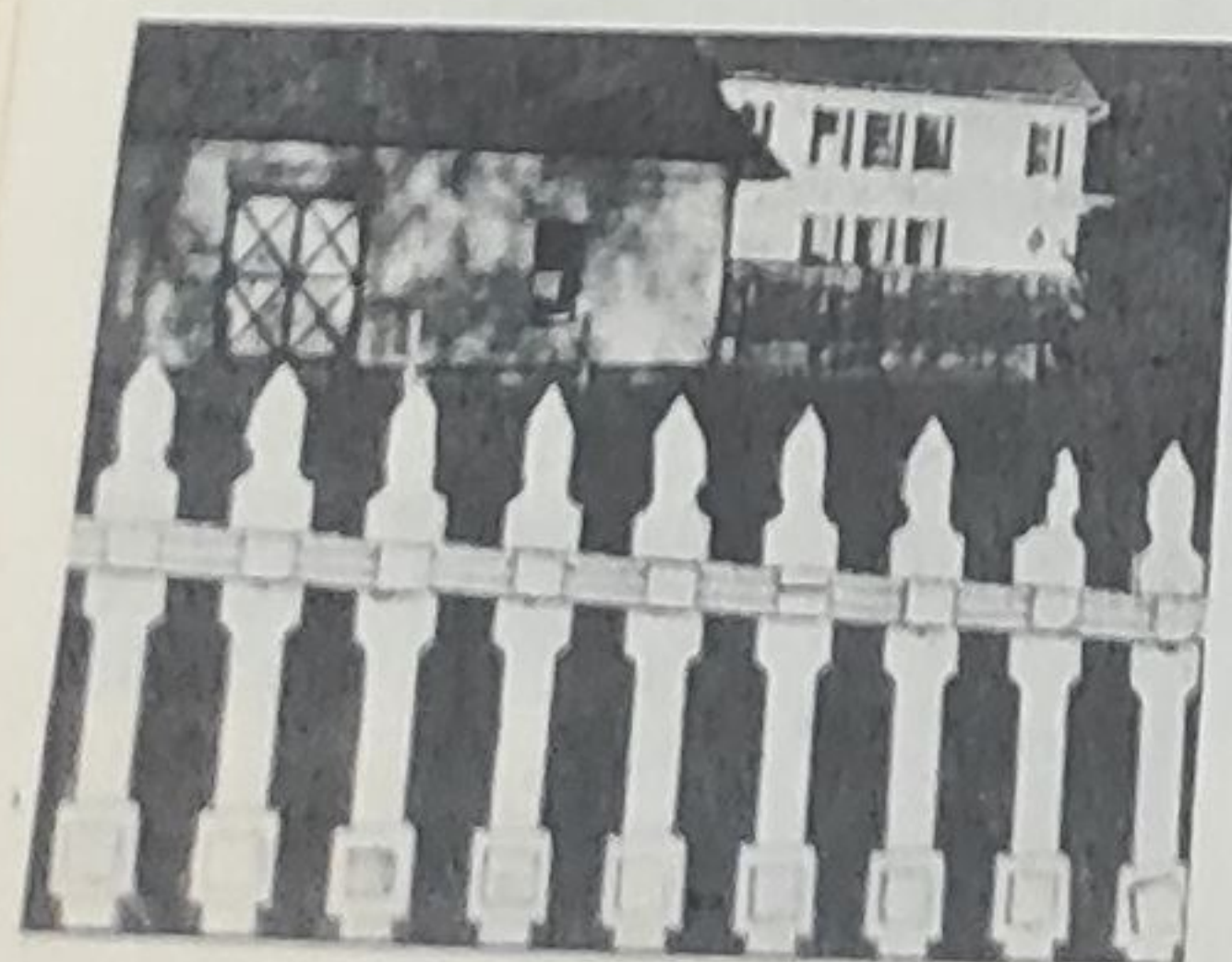
85



76



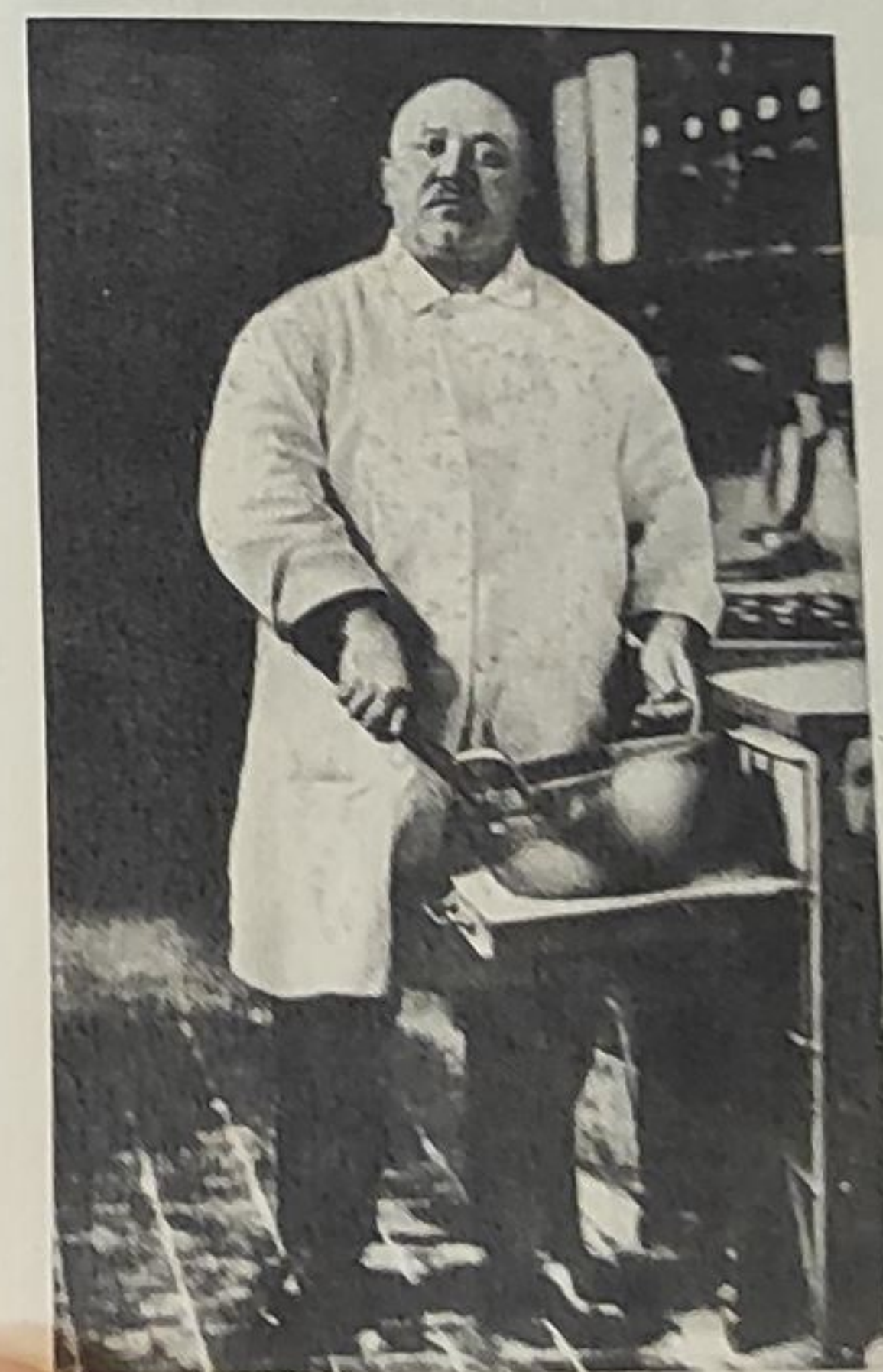
79



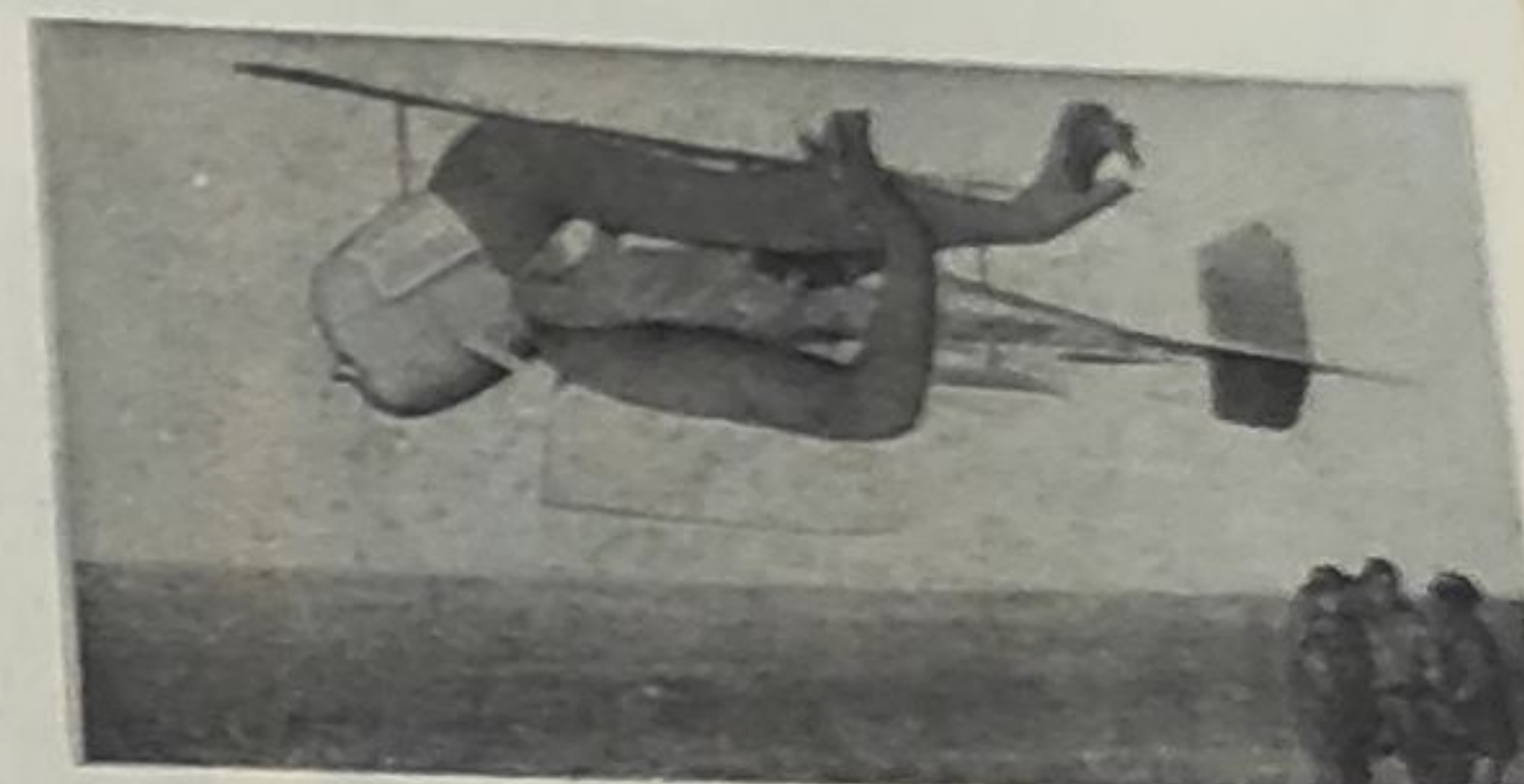
77



80



83

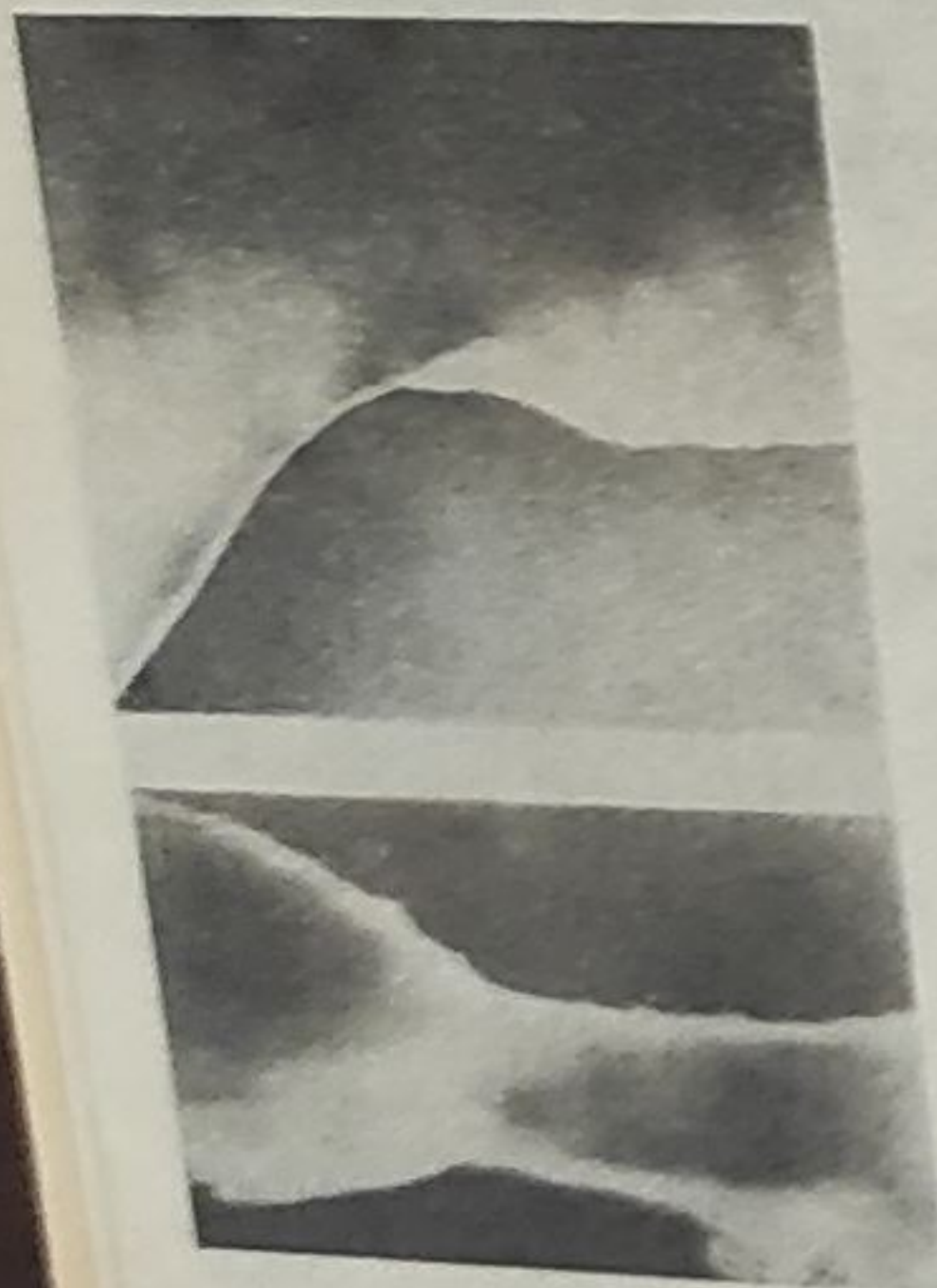
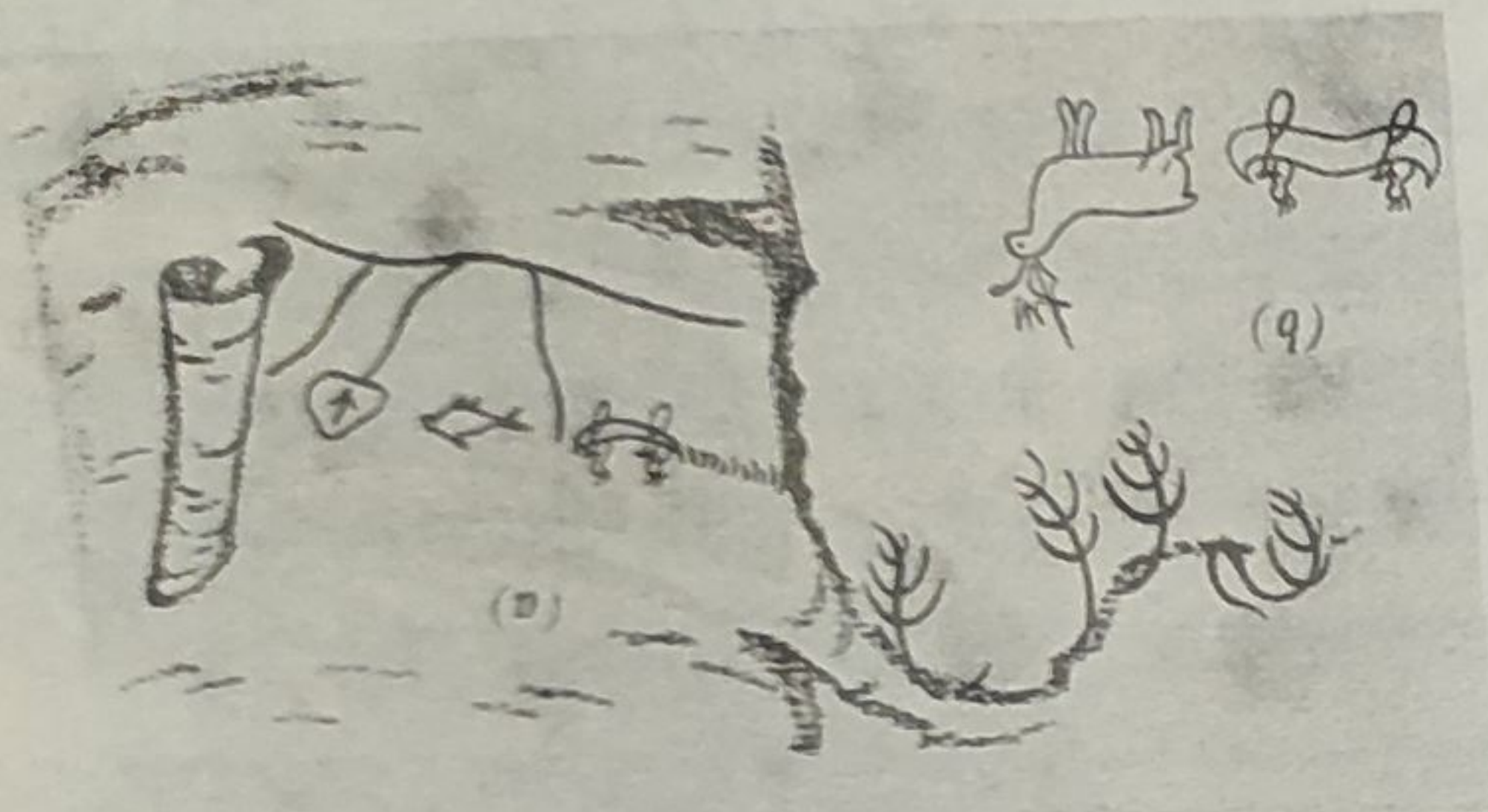


82



84

93



92

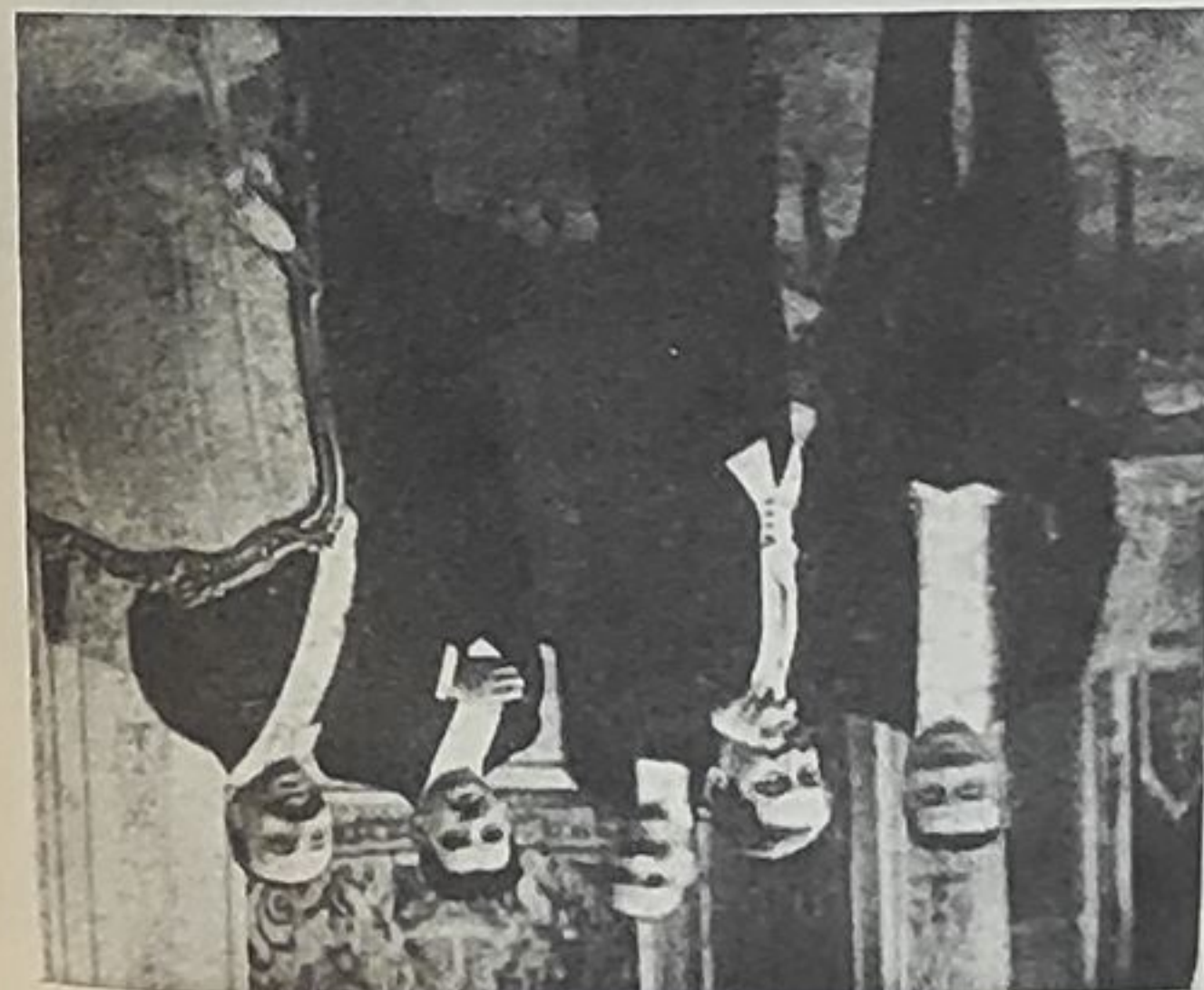
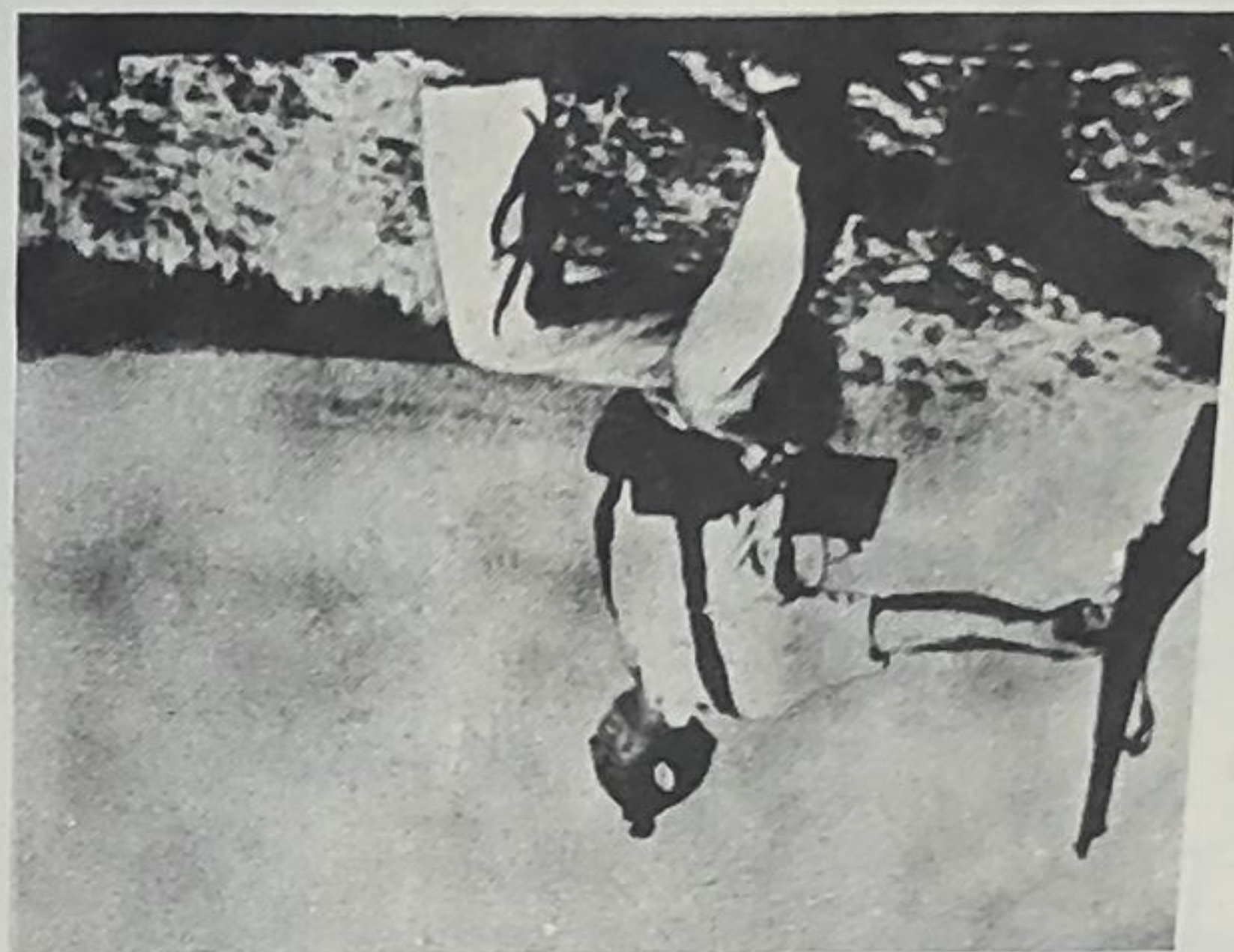


90

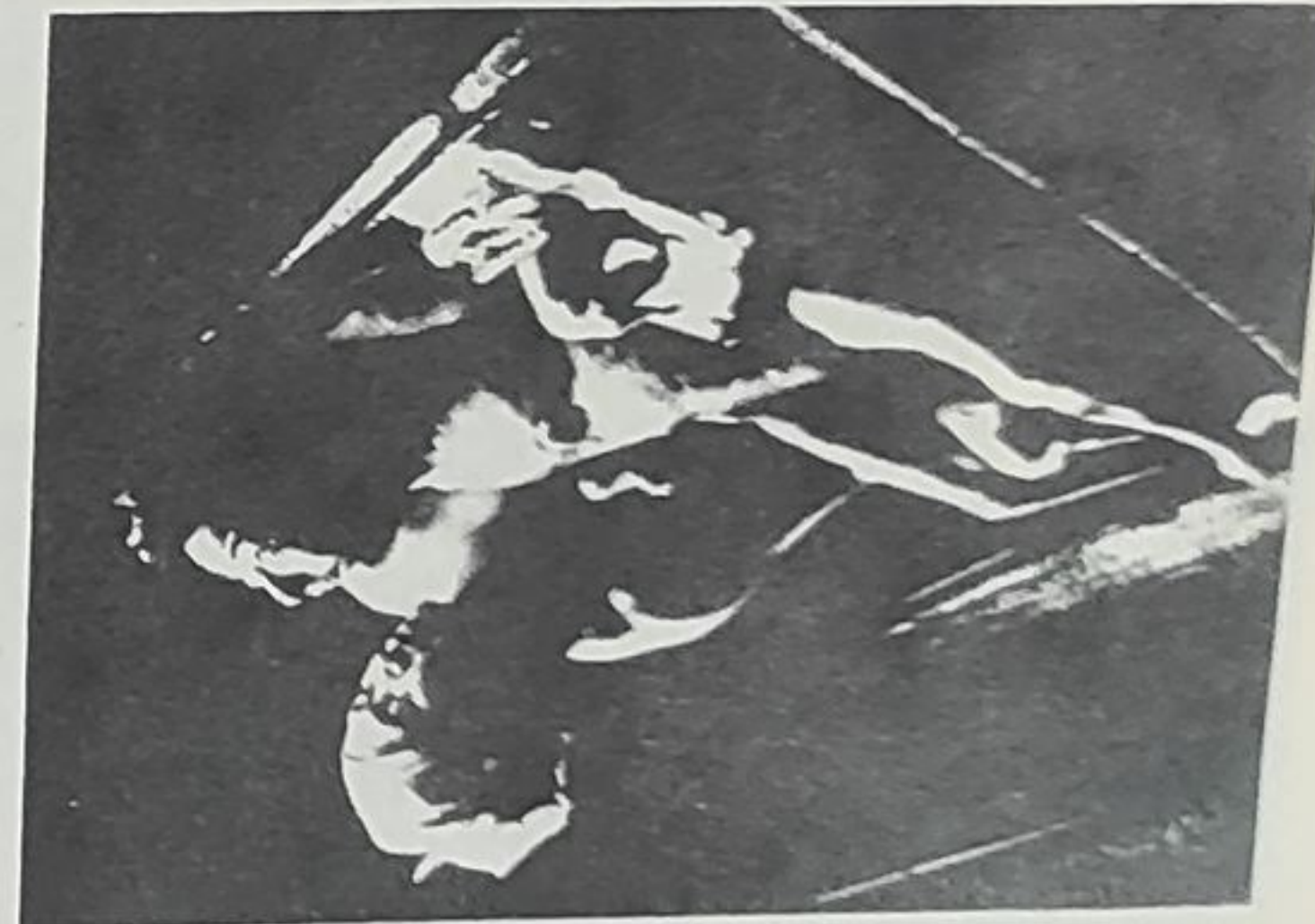


91

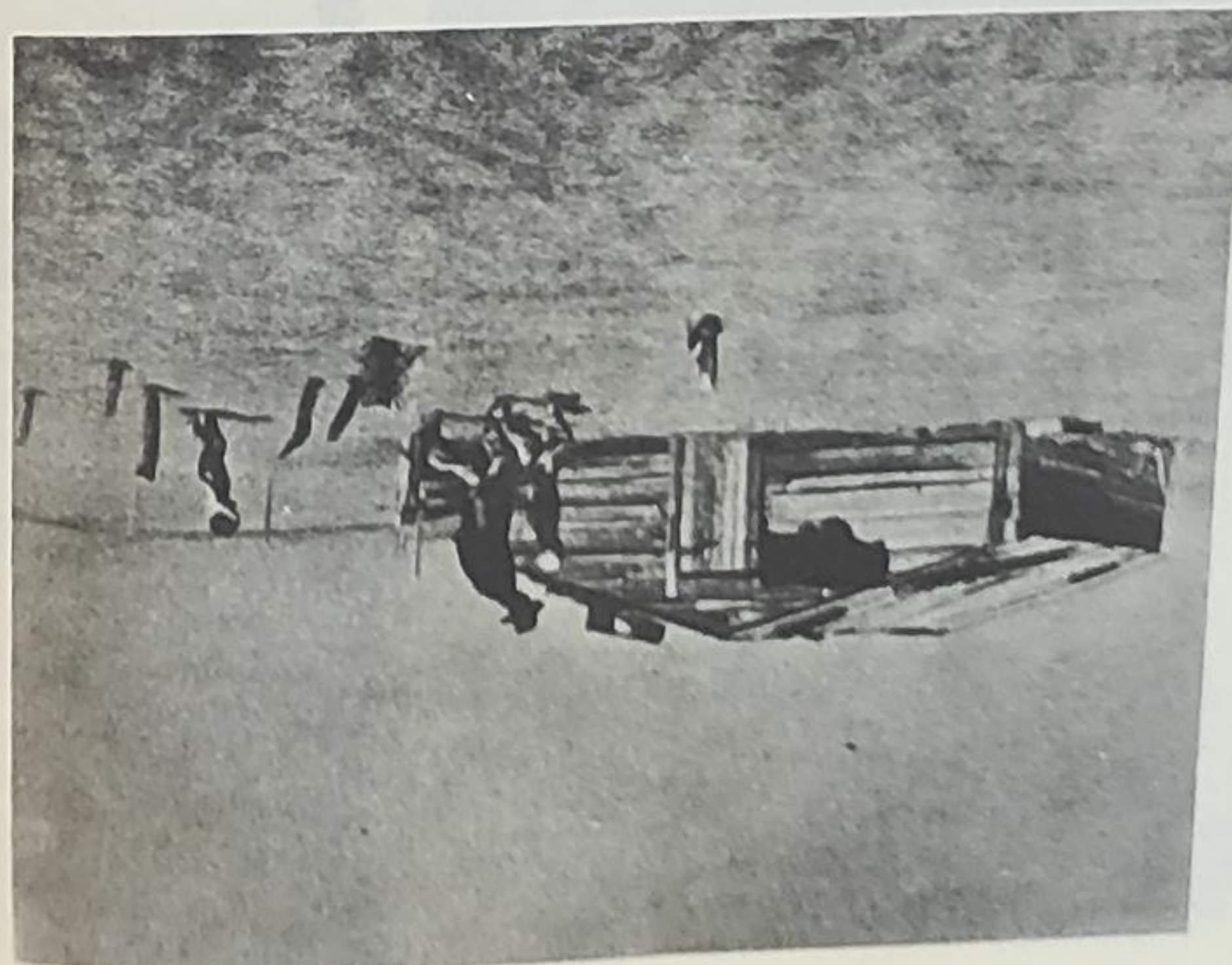
68



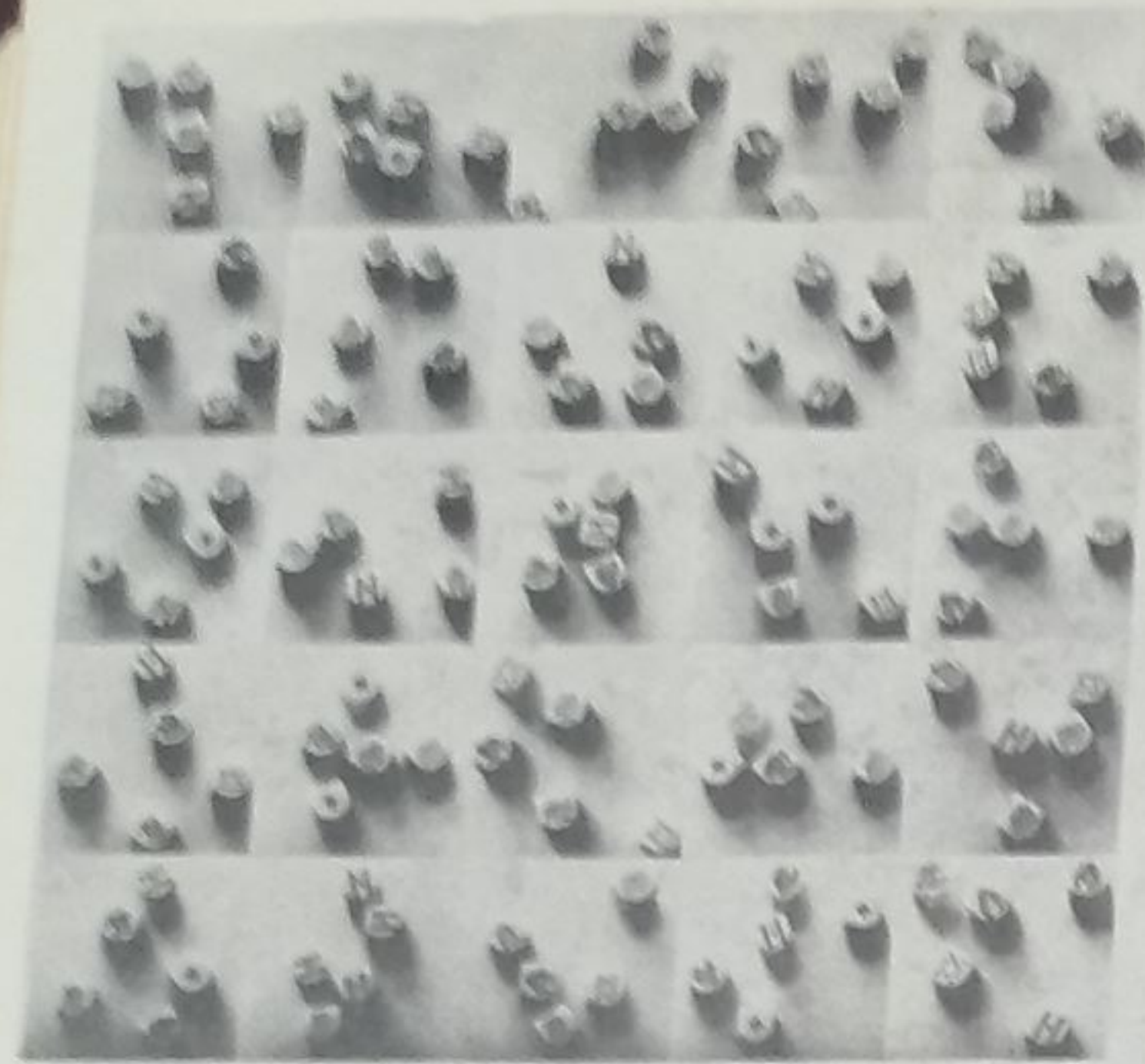
88



87



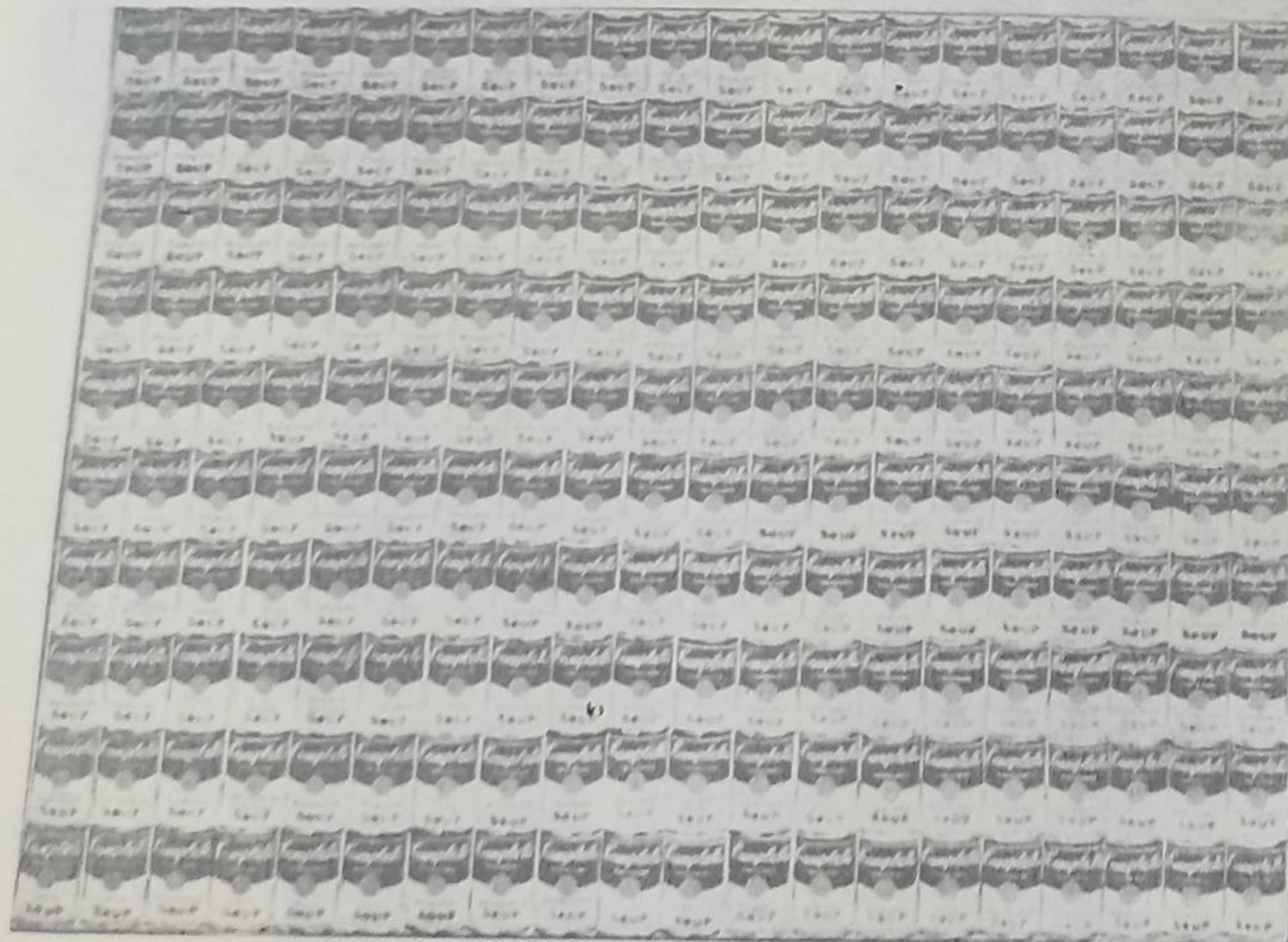
86



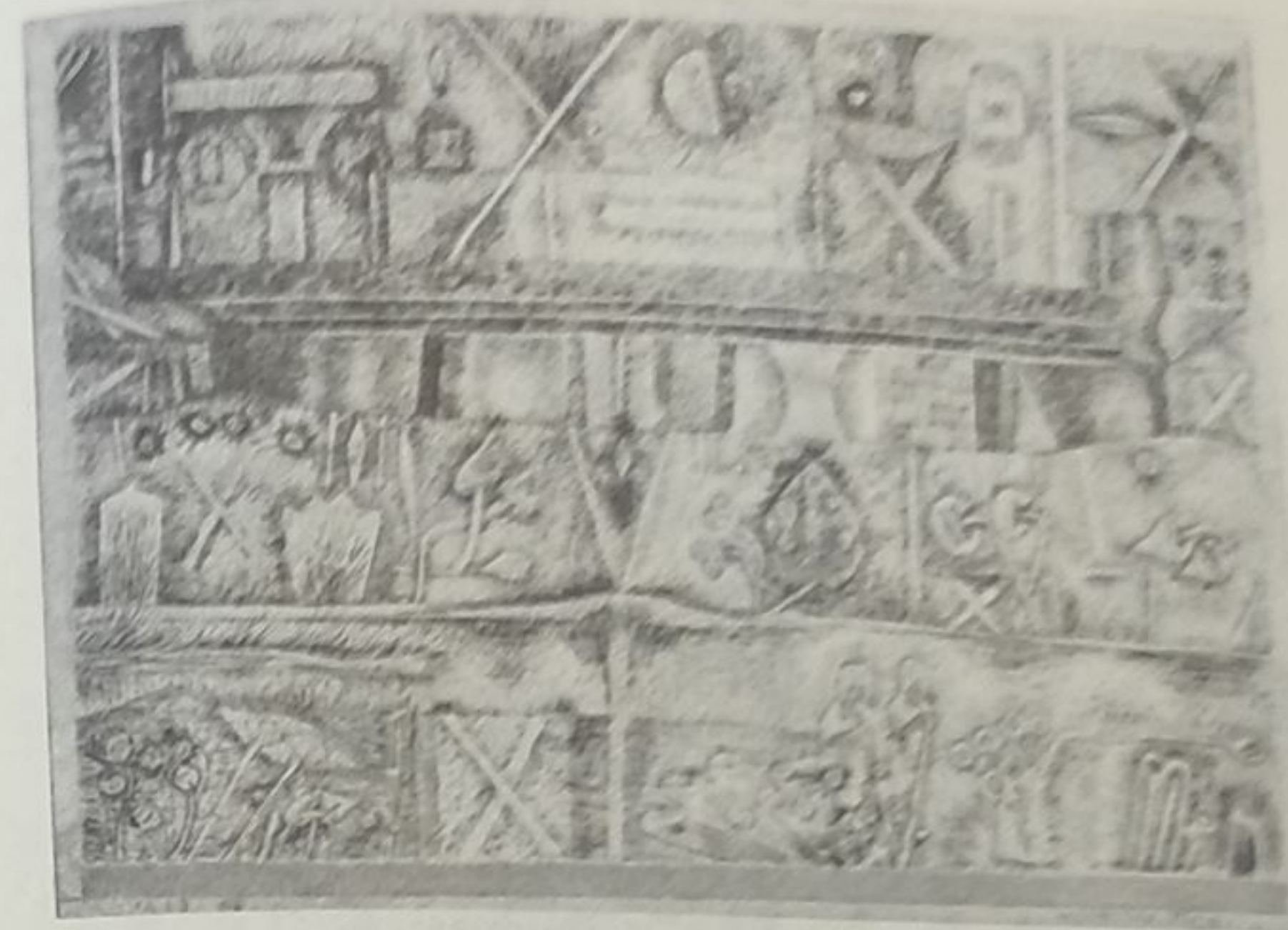
95



94



96

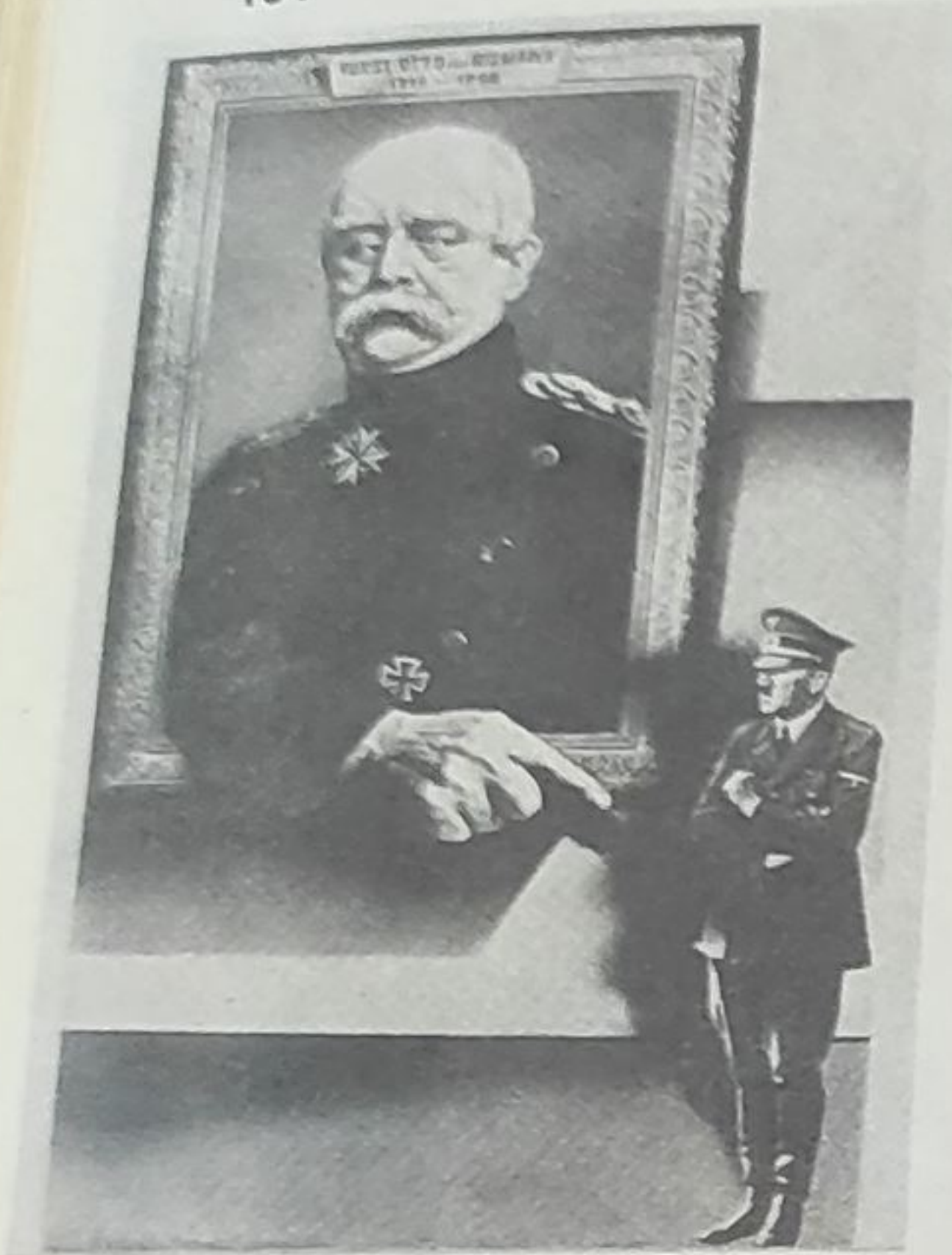


97



98

101



99



00



102



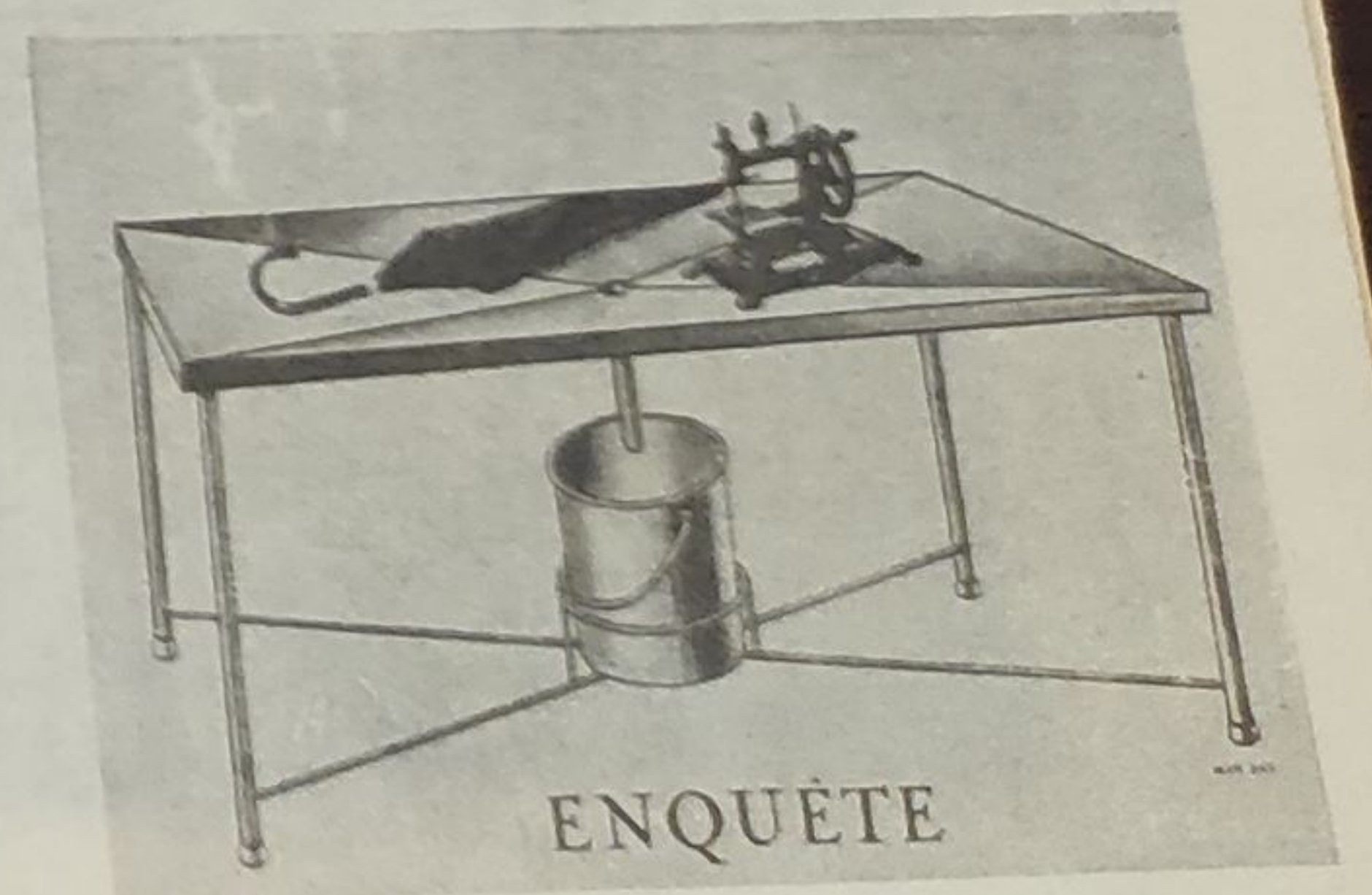
103



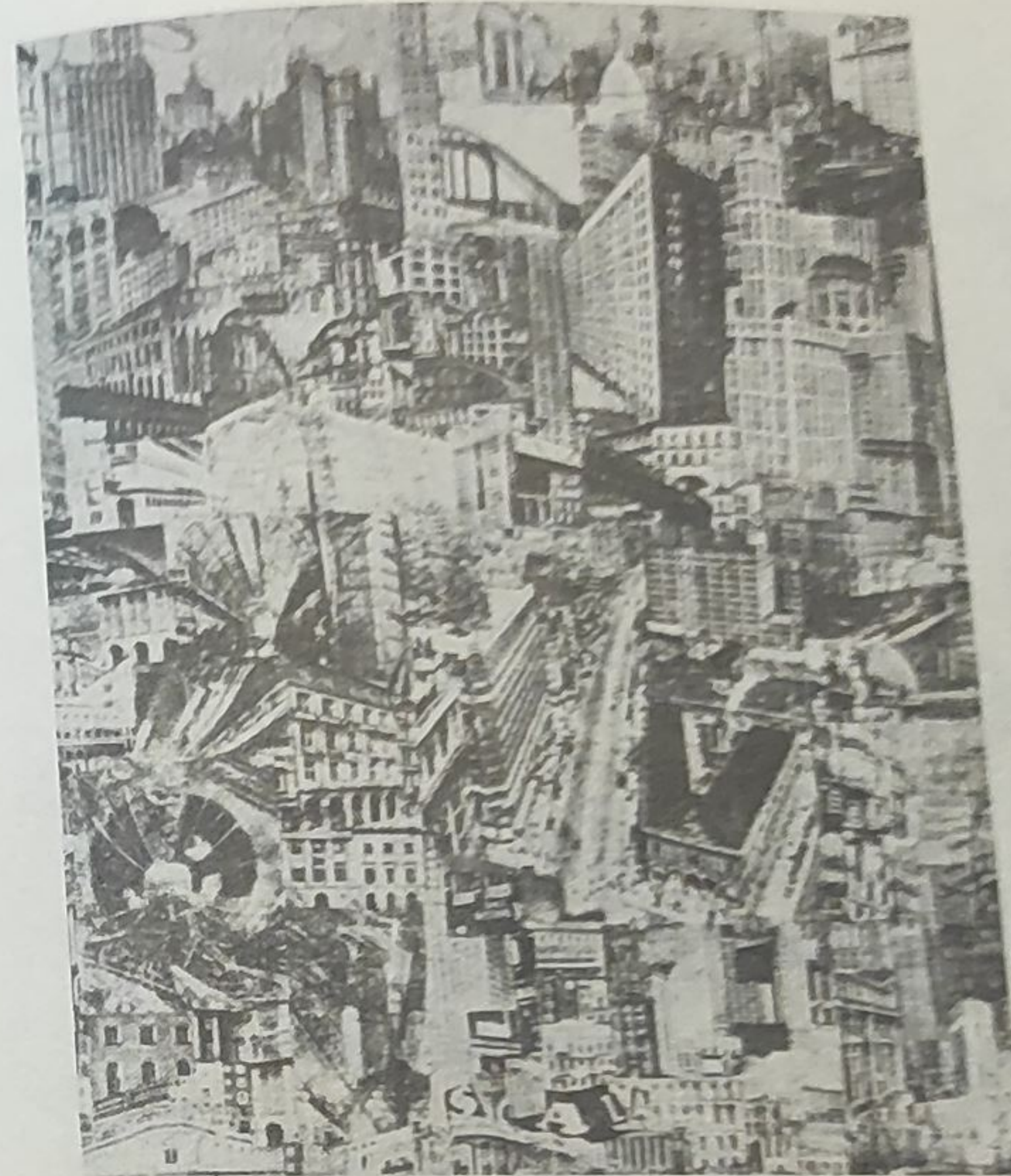
105



106



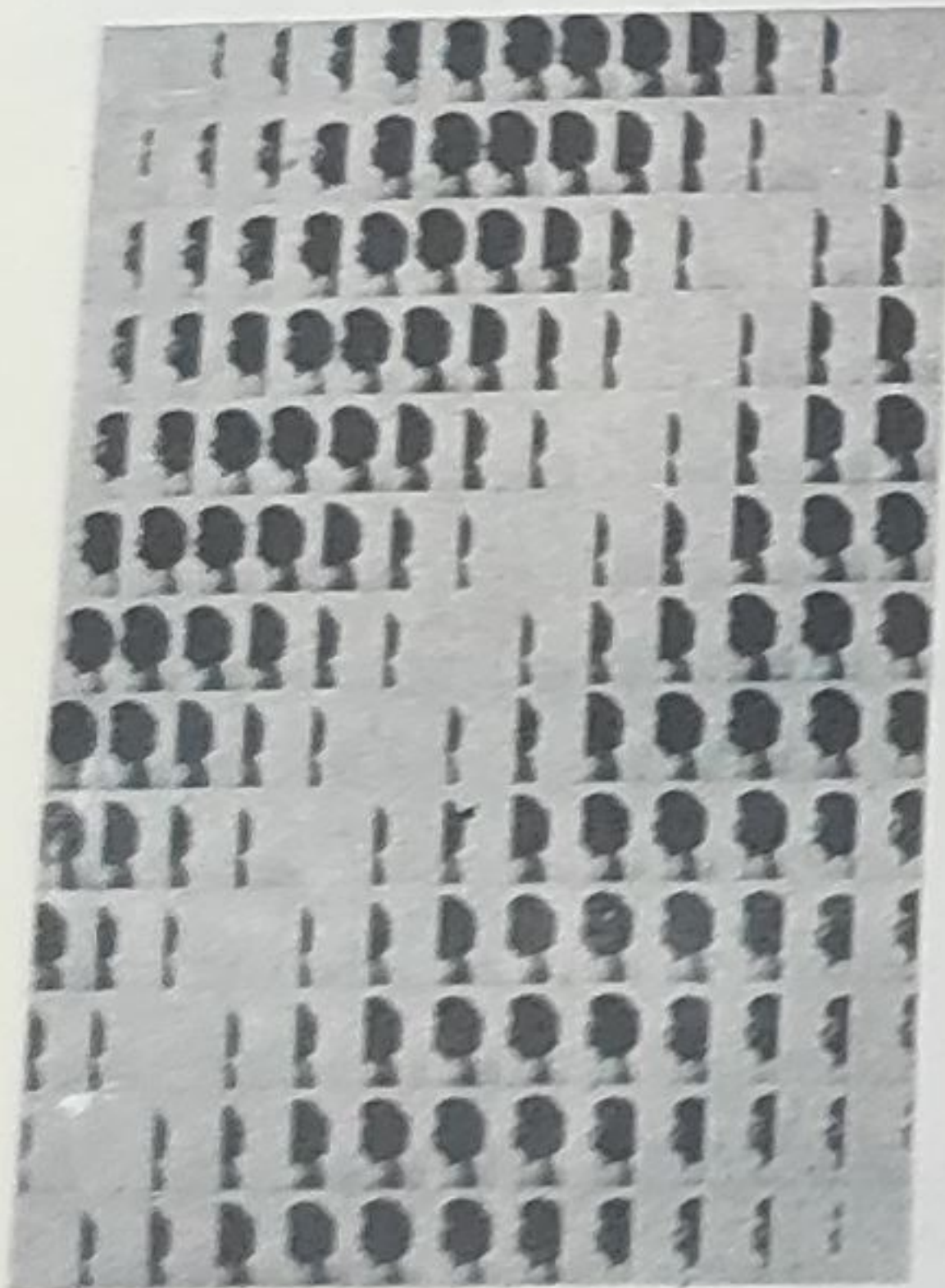
104



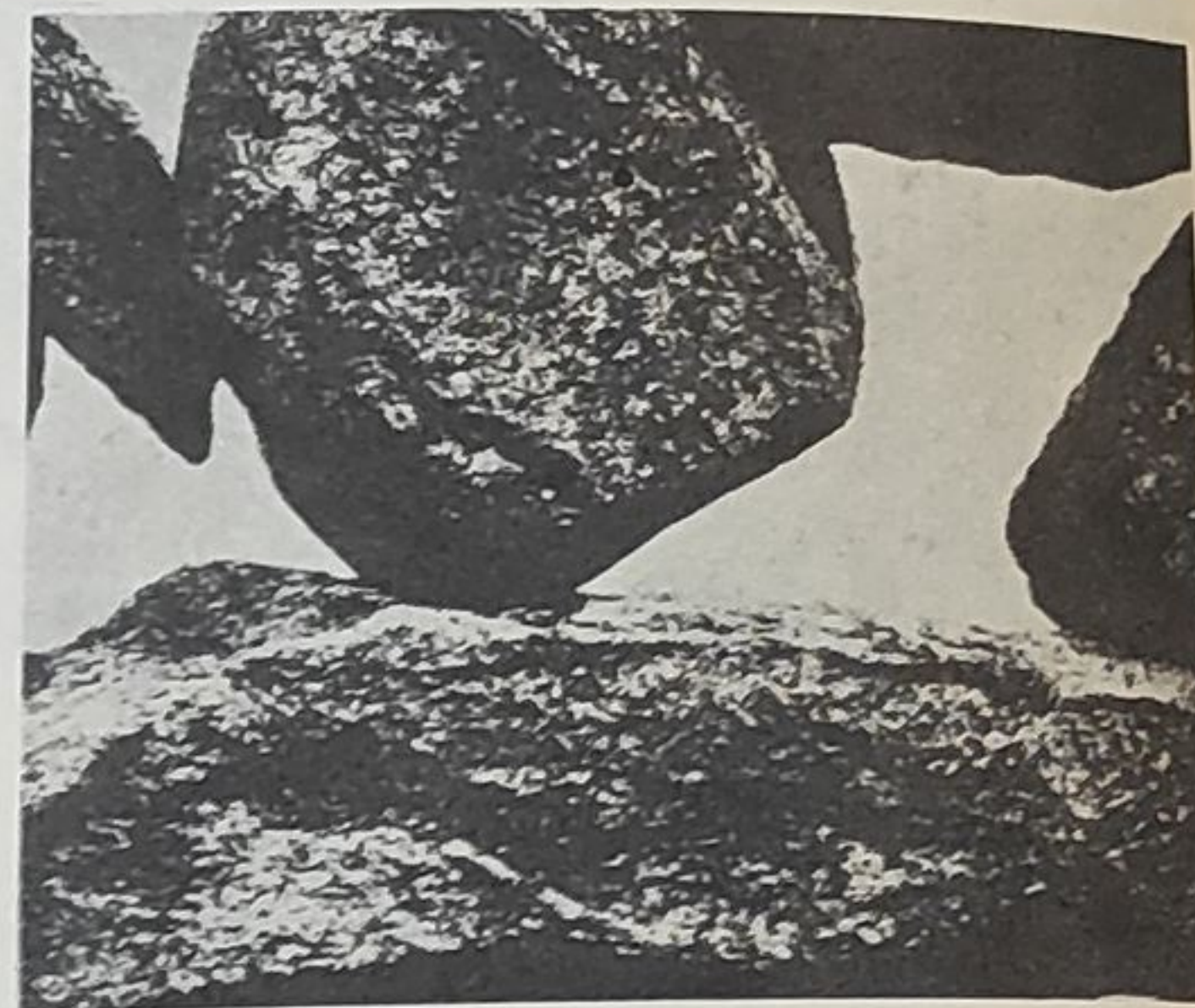


107

108



109



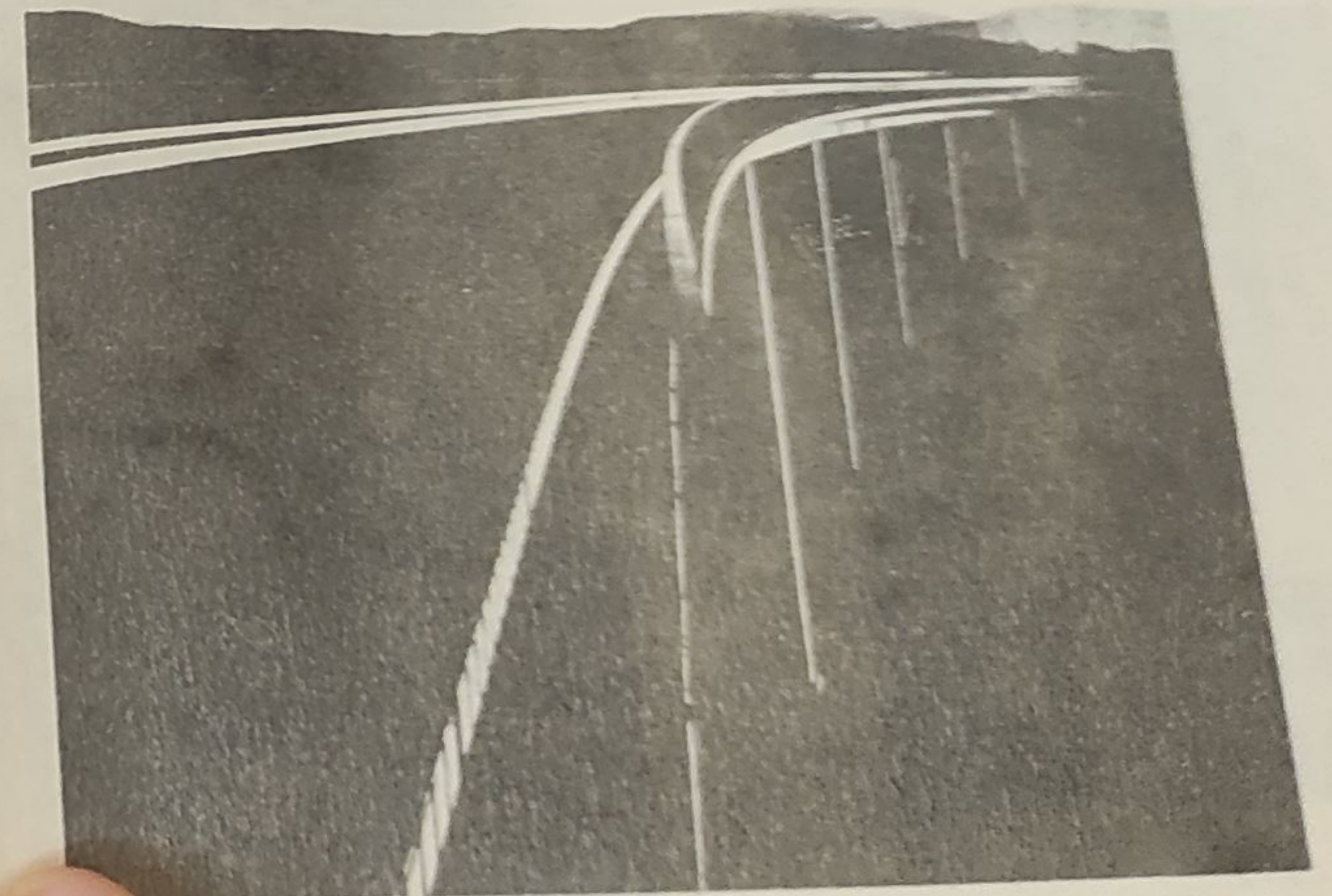
110



111



112



113



114

115



117

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„OM ASACHI”
IAȘI



116